LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCIBILIDAD TÉCNICA

Walter Benjamin

Introducción, traducción, notas y añadidos:

Luis Miguel Isava

EL ESTILETE

—PENSAMIENTO—

Walter Benjamin

(Berlín, Alemania 1892 - Port Bou, España 1940), ensayista, traductor, escritor, filósofo, teórico de la literatura, el arte y los *media*, es uno de los pensadores más influyentes del siglo XX. Su obra adopta una variedad de géneros que van desde textos autobiográficos hasta emisiones de radio, pasando por ensayos, crónicas, tratados y textos breves de prosa poética. Publicó: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1920), *Calle de dirección única* (1928), *El origen del drama barroco alemán* (1928), así como ensayos sobre la fotografía, el surrealismo, Kraus, Valéry, Proust, Kafka, Leskov y Baudelaire. Su obra póstuma e incompleta, *La obra de los pasajes*, suerte de síntesis del siglo XIX francés compuesta por un conjunto de citas ordenadas de acuerdo a ciertas temáticas y problemáticas, se publicó en 1982.

El ensayo que aquí se edita es quizá el texto que más atención ha recibido de su voluminosa obra y una reflexión fundamental para entender las transformaciones que la profunda influencia de la tecnología impone al arte y sus concepciones.

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCI-BILIDAD TÉCNICA

Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
No Sponsor

https://archive.org/details/laobradearteenla0000walt

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCIBILIDAD TÉCNICA

Walter Benjamin

Introducción, traducción, notas y añadidos:
Luis Miguel Isava

EL ESTILETE

Título original:
Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Walter Benjamin:
La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica
(Versión de 1939). Introducción, traducción, notas y añadidos: Luis Miguel Isava.
Primera edición: octubre 2015.

© Librería Lugar Común C.A., 2015, Altamira, Caracas.
Bajo su sello El Estilete
© del texto original: Walter Benjamin
© de la introducción, la traducción, las notas
y los añadidos: Luis Miguel Isava

Dirección editorial: Sandra Caula
Concepto gráfico y portada: Jefferson Quintana
Diseño: Elena Roosen
Corrección: Virginia Riquelme

Impreso en Fanarte C.A. La Urbina, Caracas, mayo 2015.
Impreso en Venezuela – Printed in Venezuela
ISBN: 978-980-7731-04-1
Depósito Legal: lf25220157003996
Hecho el depósito que indica la ley

LA REPRODUCIBILIDAD TÉCNICA DEL ARTE O DE LAS POLÍTICAS DE LA ESTÉTICA

El ya legendario y justamente célebre ensayo de Benjamin "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica" ha tenido sin duda una atribulada historia tanto en lo que respecta a su redacción como a su tradición y recepción. Se sabe, por ejemplo, que la primera versión preparada por Benjamin fue sometida a importantes revisiones, en parte por interés del propio Benjamin y en parte por las observaciones del Institut für Sozialforschung (Instituto para la Investigación Social) que dirigía Horkheimer. La segunda versión, que sirvió de base a la traducción francesa y que se creyó perdida hasta 1989, cuando se publicó en el tomo 7 de los *Gesammelte Schriften* (*Escritos completos*) la copia mecanografiada hallada poco tiempo antes en el archivo de Horkheimer, fue también objeto de críticas por parte de Horkheimer. Más aún, en la traducción francesa se introdujeron cambios sustanciales que no se consultaron con Benjamin –para profunda consternación de éste, como se evidencia en la correspondencia de la época. Es esa segunda versión la que discute Adorno en la extensa carta que envía a Benjamin en marzo de 1936. Finalmente, tenemos la que hasta ahora se ha considerado la versión definitiva, enviada por Benjamin a Gretel Adorno en abril de 1939, para ser mecanografiada.

Como resulta evidente por estos pocos datos, la puesta a punto del ensayo y su publicación fueron, por decir lo menos, accidentadas y estuvieron asediadas por tensiones tanto respecto a concepciones políticas como a políticas editoriales. De hecho, la única versión que se publicó en vida del autor fue la traducción francesa –hecha por Pierre Klossowski–; una versión que Benja-

min consideraba inadecuada en muchos sentidos.[1] Se sabe, además, que Benjamin intentó infructuosamente que se publicaran traducciones al inglés y al ruso del ensayo, para las que solicitaba que se usara el texto alemán como base. Por último, existen anotaciones con ideas de posibles desarrollos del ensayo que se pueden datar de finales del año 39 e incluso del 40, lo que, como indican los editores de los *Gesammelte Schriften*, apunta a que Benjamin consideraba todavía el trabajo como un *work in progress*.[2]

Todo esto hace sin duda muy compleja la tarea de la fijación del texto. Sin embargo, todo ello atañe, fundamentalmente, a aspectos que me gustaría llamar exteriores al mismo. No son menos patentes las tensiones *interiores* del texto, esto es, las tensiones que se evidencian en la exposición y desarrollo de sus tesis. Estas tensiones, me parece, merecen particular atención pues contribuyen a la posibilidad de *situar* el ensayo de manera más precisa en cuanto a sus aportes y su alcance.

En este sentido, creo que sería necesario llamar la atención en primer lugar sobre el carácter *performativo* del texto. Este consistiría en el impulso de, a través de un desarrollo histórico y teórico que adopta una perspectiva materialista, *intentar* convertir la reproducibilidad técnica en *la clave* que permite evidenciar la

---

1 Véase, en este sentido, la carta de Pierre Klossowski incluida como apéndice en este volumen.

2 La edición crítica de las obras de Benjamin que publica en la actualidad Suhrkamp en Alemania dedica un volumen entero a este ensayo. Allí se encuentran los textos manuscritos preparatorios de los diversos apartados, que en esa edición se denominan "primera versión", las versiones que he comentado anteriormente, así como todos los *prolegomena* y *paralipomena* que se encuentran en el archivo Benjamin. Los textos se reproducen con las correcciones, enmiendas y tachaduras de los originales y están, además, minuciosamente editados y comentados. Cf. W. Benjamin. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe: Band 16: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Burkhardt Lindner, Hg. Frankfurt: Suhrkamp, 2013.

evolución correlativa de procesos que tienen lugar en los campos de la historia del arte, la estética, la tecnología y la política. Sin embargo, este impulso, como lo han mostrado los procesos posteriores de esos campos, respondía más a un deseo de Benjamin –de allí su performatividad– que a interrelaciones efectivamente existentes y observables.[3]

Si atendemos al título del ensayo, sólo tres de esos campos están presentes: la historia, la estética y la técnica. Pero habría que recordar que la tarea que en gran medida se habían impuesto las vanguardias europeas en el primer tercio del siglo XX –en algunos casos, como en el del surrealismo, integrando asimismo la política[4]– era precisamente establecer los nexos entre ellos. En este sentido, es importante reconocer que el ensayo de Benjamin está atravesado de un élan vanguardista. En efecto, no sólo hay alusiones en sus páginas a Dada, el cubismo, el surrealismo, el cine soviético, como impulsos transformadores de la noción de arte, sino que el núcleo de su argumento dialoga intensamente, aunque sin citarlo explícitamente, con el texto de Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film* (*Film, Fotografía, Pintura*), publicado en 1925 y, en una segunda edición modificada, en 1927.[5] En este

3 Para pensar estas interrelaciones, los aportes de Pierre Bourdieu resultarán luego indispensables pues introducen importantes precisiones respecto a las formas complejas en las que interactúan los distintos "campos".

4 Lyotard nos recuerda: "Históricamente el concepto [de vanguardia] fue, primero, político, leninista: el partido muestra el camino a la clase. El modelo es un modelo militar que se toma prestado de la práctica del ejército de los siglos XVIII y XIX". "Notes sur la fonction critique de l'œuvre", en *Dérive à partir de Marx et Freud*, 244.

5 Sin embargo, Benjamin cita el texto de Moholy-Nagy en su ensayo de 1929 sobre el surrealismo y lo incluye entre los libros que sirven de bibliografía para el de la reproducibilidad técnica. Una inspección de los fragmentos del texto de Moholy-Nagy que se reproducen aquí en la sección de textos complementarios bastará para evidenciar esta influencia.

sentido, se puede decir que este ensayo apunta a analizar una cierta transformación en las concepciones del arte que se evidenció y dinamizó a través de las búsquedas –no siempre asumidas por ellos desde la técnica– de los movimientos de vanguardia.

Por otra parte, una influencia crucial en las tesis del ensayo proviene de un autor diametralmente opuesto a las vanguardias, al menos en lo que respectaba a su praxis y sus manifiestos, y sobre todo completamente ajeno al discurso político militante: Paul Valéry. Benjamin toma de Valéry –un escritor que aún espera por un estudio en profundidad de su extraordinaria obra teórica– el epígrafe con la idea fundamental de su trabajo y se apoya en referencias a sus ensayos en varias ocasiones para sustentar sus argumentos. Pero más significativo resulta el hecho de que el mismo Benjamin manifiesta explícitamente que consideraba a Valéry un pensador fundamental para la transformación de la teoría del arte (véase la nota 41 del presente volumen). Justificadamente afirmaba Adorno, en un largo e iluminador ensayo sobre Valéry, que la estética de Benjamin "aprendió más de él que de ningún otro" (167).

Sin embargo, desde las primeras líneas del prólogo, nos encontramos con la referencia a Marx. Sin duda que la conexión resulta indispensable si se piensa la técnica desde la perspectiva marxista de la transformación de los medios de producción; y es así como la invoca Benjamin. Sin embargo, casi de inmediato Benjamin introduce una "corrección" a la aproximación marxista: no se trata de proponer prognosis sobre lo que será el arte en una futura sociedad, sino de establecer criterios y categorías para entender el arte del presente, es decir, el arte que, fundamentalmente a través de las invenciones de la fotografía y el cine, se transforma y se seguirá transformando radicalmente. En este sentido, podría decirse que la política –en el marco preciso de las teorías marxistas– entra en la discusión que interesa a Benjamin de manera necesaria en cuanto a las implicaciones que tienen las transformaciones de los medios de producción y para perfilar lo que podríamos llamar el acercamiento materialista al arte que atraviesa el ensayo.

No obstante, habría que recordar otro factor que hace imperiosa la introducción de la política en el ensayo, pero ahora en el sentido de la *Realpolitik*: Benjamin comienza a trabajar en él a mediados de los años 30, es decir cuando Mussolini tenía más de 13 años en el poder y Hitler, unos tres. Esto quiere decir que para el momento, no sólo estaba claramente perfilada la avanzada fascista en Europa, sino que ya era clara la persecución de la que serían –y eran– víctimas los intelectuales de orientación marxista –en el caso de Benjamin, con el agravante de que era, además, judío. A Benjamin le habría resultado entonces éticamente inaceptable presentar sus ideas al margen de la situación política de la Europa del momento, más cuando en su visión las transformaciones estéticas que implicaba la reproducibilidad técnica tenían que verse, de acuerdo a un esquema materialista-histórico, como íntimamente conectadas a profundos y necesarios cambios políticos. Por tanto, ya no era posible para él mantener el distanciamiento de lo político que es, por ejemplo, conspicuo en el escrito de Moholy-Nagy –por más revolucionario que fuese respecto a la estética. Esto tuvo como consecuencia que el *carácter*, la modalidad del escrito de Benjamin se complejizara de una manera inusitada. A su agudo análisis de las condiciones de producción y recepción artística, a su breve pero iluminadora historización del impacto transformador de la técnica (de reproducción) sobre la tradición –la transmisión– y la producción del arte, se superpone un claro estilo de manifiesto, en particular de manifiesto político.[6] Con ello se crea sin duda una de las tensiones más evidentes del texto: la necesidad de identificar o de establecer una relación de equivalencia o al menos de afinidad, entre el arte que se quiere desalojar –el aurático, el contemplativo, el históricamente heredado– y el fascismo, por

6 En una carta dirigida a Benjamin el 18 de marzo de 1936, la justificación que ofrece Horkheimer para suprimir el prólogo del ensayo en la traducción francesa es que "la exposición podría entenderse como una profesión de fe [*Bekenntnis*] política". Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I.3, 999 (en adelante abrevio con las siglas *GS*; las siglas corresponden al tomo-volumen y página).

una parte; y otra, entre el arte nuevo –triturador del aura, distraído, transformado por las invenciones técnicas– y la revolución, el comunismo. Esta ecuación, desde la distancia que nos permiten los años transcurridos y las transformaciones que el arte ha experimentado desde entonces, no puede entenderse sino como impuesta, proyectada, pero no por una pura arbitrariedad autorial, sino por lo que Benjamin considera que está en juego en la terrible situación política que ve ganar cada vez más terreno en la Europa de esos años. En este sentido, aun cuando la ecuación sea, para decir lo menos, equívoca, el impulso que la sustenta es, sin embargo, de una enorme importancia para la reflexión teórica sobre el arte posterior: Benjamin entendió con claridad, aunque dentro de los límites que le imponía su momento histórico, que la confrontación ideológica que se estaba produciendo en ese momento, debía entenderse también y de manera radical e incluso más profunda como una confrontación de concepciones estéticas. Y allí radica, a mi juicio, el más importante valor "político" del ensayo. Dicho más claramente: que las tensiones en el campo de la estética no eran simples "síntomas" de una confrontación política, sino que eran en sí mismas exigencias de una nueva comprensión y de una subsecuente transformación de la esfera de la vida. Expresado aún con más precisión: que un frente fundamental para la confrontación del fascismo como ideología debía llevarse a cabo *necesariamente* en el campo de la estética –y por extensión, que era necesario entender que el valor político de la obra de arte se fundamenta en sus riesgos y apuestas técnicos tanto o más que en las declaraciones abiertamente "políticas" de sus contenidos, y que sólo así su impacto será *esencialmente* político.

A pesar de ello, la excesiva y terrible proximidad de los acontecimientos obliga a Benjamin a identificar como categorías estéticas "incontrolables" y por tanto fácilmente asimilables a los intereses fascistas, nociones como "creación y genialidad, perennidad y secreto"; nociones que sólo algunos años antes había enumerado entre las que conforman "las siete cabezas de la hidra de

la estética escolar", esto es, de la tradición estética occidental sin que allí se las alineara con orientación política alguna.

Como se ve entonces, Benjamin transpone al plano político la tensión que la vanguardia establecía respecto al arte heredado y con ello superpone dos líneas divisorias que no necesariamente coincidían: la línea que trazaban las vanguardias para disociarse de la creación tradicional, por una parte, y la que permitía distinguir entre posiciones políticas revolucionarias (marxistas) y fascistas. Sin embargo, como lo ha demostrado la extensa bibliografía sobre las vanguardias, dicha superposición es por lo menos problemática, cuando no abiertamente inadecuada.

Quizá para ilustrar este punto bastaría con hacer un seguimiento al argumento en el desarrollo posterior del ensayo para encontrarnos con implicaciones difíciles de sostener. De acuerdo con Benjamin, a obras como las de Rilke y Derain, todavía deudoras de las nociones de creatividad, perennidad y genio y concebidas para la "inmersión contemplativa", se oponen radicalmente las de Stramm y Arp. ¿Habría que extraer de ello la conclusión de que las primeras son condenables a partir del postulado de que todo arte "aurático" es, implícitamente, propenso a favorecer posturas fascistas o a ser apropiado por éstas? Quizá baste esta pregunta para patentizar la problematicidad de dicha identificación. Estrictamente hablando, la comparación sitúa claramente a Benjamin del lado de la defensa de las vanguardias estéticas; sólo su posicionamiento histórico lo lleva a proyectar sobre la comparación el aspecto político. Sin embargo, a esta proyección contribuían también casos históricos. Como es sabido, el tema central de su ensayo era el cine y el cine puso a su disposición un excelente ejemplo en el que todavía –pero eso no podía saberlo Benjamin– vanguardismo artístico y político iban de la mano: el cine ruso (Eisenstein, Pudovkin, Vertov, etc.). A lo que quiero apuntar con estas precisiones es al hecho de que Benjamin escribe un texto analítico –es su más sostenible aporte, a mi juicio– pero atravesado por un impulso vanguardista que, debido a la tensión política que he venido discutiendo, funciona a ratos como ratifi-

cador y a ratos como descalificador de su argumento. Y ese impulso vanguardista se sustenta en una cierta retórica del texto que le da, en ciertos pasajes, un tono de *manifiesto estético.* El texto, como vemos, adquiere en diferentes momentos el doble carácter de manifiesto político y estético, lo que no deja de interferir el desarrollo teórico e intervenirlo con surrepticias contradicciones.

Un detalle del proceso de publicación del ensayo puede ilustrar esto. Se sabe que Horkheimer, con el afán de hacer todo lo posible "por preservar a la revista, en tanto órgano científico, de ser arrastrada a las discusiones de la prensa política" (*GS*, I.3, 998), insistió en "deslastrar" el texto de una terminología demasiado explícita así como de referencias a ideologías concretas –cosa que, a juzgar por la última versión, sólo se logró en parte. En la traducción francesa se suprimió el prólogo que hoy conocemos; todas las menciones al "proletariado" se transformaron en "la masa"; pasajes excesivamente combativos quedaron o bien en notas o bien fueron simplemente excluidos.[7] Y sin embargo, desde el punto de vista teórico se puede constatar que dichas amputaciones no afectaron de manera esencial ni la tesis central del texto ni su desarrollo conceptual. Esto implicaría que la identificación de la confrontación política con la transformación estética que propone el ensayo es en realidad un postulado y explicaría por qué, en situaciones históricas radicalmente diferentes a las de aquella época, sus aportes teóricos sigan resultando iluminadores para la comprensión de las transformaciones del arte a partir de la influencia de la tecnología.

Por otra parte es necesario indicar que a pesar del impulso retórico y la gesticulación vanguardista del texto, éste parece no

7 En carta citada en la nota anterior, Horkheimer indica además los cambios introducidos en la traducción francesa. Algunos de ellos son: en lugar de "contra el orden social actual", se colocó "por un orden verdaderamente humano"; en lugar de "el fascismo", se colocó "el estado totalitario"; en lugar de "el comunismo", se colocó "las fuerzas constructivas de la humanidad" (*GS*, I.3, 999-1000).

obstante tomar una posición casi paradójicamente crítica de la vanguardia. Aquí se perfila otra tensión que recorre el texto y que la carta en la que Adorno comenta el ensayo parece poner en claro. Según Adorno, las vanguardias le resultan a Benjamin inadecuadas como elementos de las transformaciones a las que quiere apuntar (a pesar de que evidentemente son las vanguardias las que han activado esas transformaciones). Los gestos de la vanguardia –a diferencia de lo expresado en su ensayo sobre el surrealismo– le resultan ahora a Benjamin insuficientes, carentes de la posibilidad de transformación que identifica, sin embargo, en el cine, en figuras como la de Vertov, es cierto, pero también en las de Charlie Chaplin y Mickey Mouse.[8] A esto tenía que reaccionar sin duda Adorno, que identifica esta radicalidad de Benjamin como un efecto de la influencia de Brecht.[9] Adorno pide a Benjamin "un *más* de dialéctica" respecto a su gesto radical de descartar todo arte autónomo [*autonome*] y sólo prestar interés (y capacidad de transformación) al arte dependiente [*abhängige*; en otro momento Adorno habla de *Gebrauchkunst*: arte aplicado]. Por ello, afirma que de haber propuesto como representantes del arte "autónomo", en lugar de figuras como Rilke y Vlaminck (que figuraba en lugar de Derain en la versión que leyó Adorno), las de Kafka y Schönberg, el problema se plantearía de manera completamente diferente. "Ciertamente la música de Schönberg no es aurática", concluye. Asimismo, en otro momento critica como una completa romantización proponer que el espectador reaccionario se convierta en vanguardista ante un film de Chaplin.

Sin duda se evidencia aquí la tensión insalvable, al menos para Adorno, entre estos dos pensadores que resulta de estable-

8 La referencia a Mickey Mouse, aunque presente en las versiones primera y segunda del ensayo, la elimina Benjamin en la versión final.

9 En una curiosa imagen, escribe Adorno a Benjamin: "mi misión es antes bien sostener firme su brazo hasta que el sol de Brecht haya vuelto a sumergirse en aguas exóticas" (*GS*, I.3, 1006).

cer la línea divisoria que nombra y problematiza Andreas Huyssen como "*the great divide*" [la gran división]: "la separación categórica entre arte elevado y cultura de masas" (viii). Sin embargo, hay que reconocer que el diagnóstico de Adorno era adecuado en cuanto a la radicalidad que asume Benjamin en la defensa del nuevo arte –el cine– como ajeno, e incluso opuesto a toda concepción artística anterior. (Así como hay que reconocer en el ensayo de Benjamin uno de los primeros intentos por problematizar dicha división, lo que resultaba sumamente novedoso para la época). Y si bien el cine, precisamente por su aparición casi coetánea con los movimientos de vanguardia en arte, absorbió de éstas su radicalidad estética e intrínsecamente política, no es menos cierto que el tiempo ha mostrado que el cine –como sugería Adorno– podía también ser vehículo de un "realismo ingenuo" y que incluso podía ser eventualmente auratizado.

Esto nos trae a uno de los aspectos fundamentales y más estudiados del texto: la noción de aura. Es cierto que Benjamin introduce la noción en el ensayo sobre la fotografía (1931) y vuelve a ella en el de Baudelaire (1940). Sin embargo, es en el presente texto donde la desarrolla con un poco más de detalle. No sería posible tratar en el espacio de esta introducción los orígenes, implicaciones y derivaciones de la noción de aura,[10] pero sí quisiera exponer aquí la lectura que propongo de la problemática noción.

Más que una particular concepción histórica del arte, que llegaba a su fin con la aparición de su reproducibilidad técnica, a mi juicio lo que hizo Benjamin fue identificar lo que he querido llamar un "protocolo de la experiencia". La expresión la tomo de Deleuze y Guattari –que la mencionan sin desarrollo alguno– para indicar un conjunto de condiciones que hacen posible "experienciar" algo, esto es, tener la experiencia de algo. Con

10 Para ello remito al minucioso trabajo de Miriam Bratu Hansen, "Benjamins Aura" (2008) y a la entrada "Aura" en los *Benjamins Begriffe* [*Conceptos de Benjamin*] (2000).

esto quiero enfatizar el hecho de que, contrariamente a la manera en que se ha pensado tradicionalmente la experiencia, ésta no surge en el contacto directo entre el sujeto de la experiencia y el objeto de la misma, sino que se cumple de acuerdo a protocolos de recepción y valoración históricos que se conforman y se afianzan en una cultura hasta hacerse inconspicuos –lo que permite que se imponga la interpretación clásica de la experiencia como efecto de un encuentro inmediato, no-mediado del sujeto con el objeto o la situación.[11] Desde esta perspectiva, la noción de "aura" que introduce Benjamin en sus escritos sería un caso específico de protocolo de la experiencia: uno que se constituyó y se invisibilizó, no sin sutiles variaciones y transformaciones, en el proceso de la tradición artística occidental y que la aparición de tecnologías de reproducción del arte vuelve a hacer patente y a la vez pone en crisis, pues esas mismas tecnologías requieren e introducen –surrepticiamente– nuevos protocolos de "experiencia" que reconfiguran necesaria y radicalmente la noción heredada de obra de arte. Así, lo que Benjamin llama la "demolición" [*Zertrümmerung*] del aura puede entenderse en realidad como la conjunción de su (re)patentización y de su inminente transformación en un nuevo protocolo de la experiencia, en lugar de proponerse como la apertura a una "percepción directa" –no mediatizada, no ideologizada–, a un "apropiarse del objeto en la más próxima proximidad", como propone Benjamin. Esta perspectiva permitiría además explicar por qué el "aura", que según mi propuesta equivale a decir las condiciones particulares históricas y teóricas que permiten percibir un objeto como arte (y en general, como un objeto con determinadas propiedades culturales), no desaparece sino que se transforma, que dicha transformación es gradual –en contra de lo que el excesivo optimismo revolucionario nos hacía pensar– y que puede incluso

11 En un trabajo que adelanto en la actualidad, titulado "De las prolongaciones de lo humano", desarrollo estas ideas con detalle.

resurgir y afianzarse en una forma de arte –el cine, la fotografía– que en principio la desalojaba ineluctablemente. En otras palabras, cabe a Benjamin el mérito de haber identificado las "cualidades" de un "régimen de recepción estética" particular y de diagnosticar los cambios a los que sería sometido o incluso su radical transformación con el surgimiento de nuevas tecnologías para la producción artística que exigirían nuevas formas de experiencia capaces de asimilar las resultantes manifestaciones estéticas.[12] En pocas palabras, la profecía de la "demolición" del aura no sería otra cosa que el anuncio del paso de un protocolo de la experiencia heredado a un protocolo alternativo, cuya impronta, a pesar de producirse en la esfera del arte, tiene consecuencias en la percepción general de una determinada cultura –y constatar esto último es, por supuesto, una de las intenciones centrales del ensayo de Benjamin.

Como vemos, incluso la noción de aura, tal como la define Benjamin, está también asediada de tensiones. Sin duda es difícil transponerla al plano político y a la transformación de su esfera. No pasa lo mismo con algunas de las implicaciones de su exploración de la reproducibilidad técnica. En la nota 25 (en esta edición) del ensayo, Benjamin expone uno de los análisis más penetrantes de la manera en que el ejercicio de la política se transforma a partir de la reproducción masiva por medio de la radio y el cine. Sin embargo, esto resulta una exploración colateral respecto a la perspectiva en la que fue escrito el ensayo, como recuerda Lindner: "No se describen [en él] por ejemplo transformaciones de la percepción que de alguna manera también tocan el ámbito del arte, sino que se reconstruyen, concentrándose en la obra de arte, transformaciones de la percepción que no sólo conciernen al arte. El ensayo sobre la obra de arte está anclado

12 Aunque esta terminología puede hacer pensar en Rancière, creo que hay importantes diferencias entre la lectura que propongo y su propuesta de los regímenes ético, representativo y estético.

mucho más fundamentalmente en el campo de la estética filosófica de lo que quisiera aceptar [*gewahren*] una recepción restringida por la perspectiva de la teoría de los medios" (236). Y yo agregaría, más de lo que una recepción orientada a la política en sentido estricto quisiera aceptar. De hecho, el mismo Lindner recuerda: "Sin duda hay en el ensayo sobre la obra de arte expectativas políticas que correspondían al contexto histórico en el que surgieron y que no pueden tener hoy mayor interés" (232). Por esa razón, como apunta Koepnik, "se ha vuelto virtualmente imposible aferrarse a la ecuación de Benjamin entre arte aurático y capitulación política así como a su afirmación de que las tácticas postauráticas de apropiación distraída definirían el camino real hacia la emancipación individual y colectiva" (115).

Una última tensión se haría evidente si comparamos las alusiones al arte que propone el ensayo en sus extremos: el prólogo y el epílogo. En efecto, en el prólogo como vimos antes Benjamin alerta contra el uso de conceptos como creatividad, genio y perennidad; conceptos que provienen de la tradición del arte occidental. Y sin embargo, en el epílogo se identifica como blanco de su crítica al futurismo, particularmente en la figura de Marinetti, quien difícilmente habría suscrito aquellos conceptos como fundamentos de su concepción del arte. Por otra parte, si contamos al futurismo entre las vanguardias, habría que matizar –hacer "más dialécticas", como quería Adorno– las críticas a éstas, pues en el ensayo el cubismo, Dada y el surrealismo representan, aunque de manera incipiente es cierto, instancias de las transformaciones del arte que Benjamin defiende.[13]

---

13 Las tensiones, por otra parte, no son ajenas a la obra de Benjamin en general. Mencionaré dos que me parecen emblemáticas. Una es la que se produce entre el surgimiento de unos "nuevos bárbaros" –científicos y artistas de vanguardia– como respuesta creativa a la pérdida de la experiencia, que propone en su ensayo "Experiencia y pobreza" (1933) y la re-exposición de la tesis de la pérdida de la experiencia pero ahora despojada del giro hacia la transformación creativa, que expone en su ensayo "El narrador. Observaciones sobre la obra de

Todo esto refuerza la tesis de que Benjamin, en el proceso de desarrollar sus tesis teóricas sobre la reproducibilidad técnica y sus efectos sobre el arte y, por extensión, sobre la percepción y la cultura en general, proyecta la capacidad de *ciertas formas y procesos artísticos* de transformaciones en la concepción del arte sobre el plano de la emancipación política. Y esto corresponde más a ese doble estilo de manifiesto –de deber ser que a la exploración de un proceso teórico y por tanto a la superposición de lo teórico y lo performativo del texto. En efecto, tanto lo que se desprende, desde una perspectiva teórica, de los análisis y desarrollos del texto, como la bibliografía consultada por Benjamin, según los archivos, para la elaboración del mismo,[14] indican que su planteamiento central era de carácter fundamentalmente estético (en el sentido amplio del término) y que el aspecto de la confrontación revolución-fascismo jugó un papel en el ensayo sólo en razón a su singular situación histórica.

No es poco, sin embargo, el alcance de sus reflexiones incluso para el arte más reciente. Un imperativo ético lo obligó a proyectar deseos, aun posturas políticas, sobre las radicales transformaciones que veía cumplirse en el arte. Y si bien éstas no siempre correspondieron a esos deseos, no deja de ser uno de sus más duraderos y fundamentales aportes haber entendido que esas transformaciones eran, en el sentido más puro y legítimo de la palabra, políticas: transformaciones del pensamiento que necesariamente harían visibles nuestros anclajes históricos e ideológicos para abrir paso a concepciones del arte –y de la experiencia que garantizaran la

---

Nicolai Leskov" (1936). La otra, la que puede reconocerse entre las reflexiones materialistas históricas de su ensayo "Historia y coleccionismo. Eduard Fuchs" (1937) y su suplementación, en sus tesis "Sobre el concepto de la historia" (1942, póstumo), con elementos de impronta mesiánica, absolutamente ausentes del ensayo sobre Fuchs.

14 Puede consultarse esta bibliografía en el apartado "Textos complementarios" de este volumen.

dinámica renovadora necesaria para toda sociedad abierta, para toda cultura capaz de examinar y cuestionar sus ideas recibidas. Y al margen de la gesticulación del manifiesto –político o estético–, sus penetrantes análisis del efecto de la tecnología sobre las concepciones del arte, de la naturaleza de los artefactos culturales que resultaban de ese efecto y de las alternativizaciones que dichos artefactos hacían posibles en la cultura, abrieron el camino a la teoría para comprender el carácter, el alcance y la complejidad inherentes a éste es un genitivo subjetivo las políticas *de* la estética.

Luis Miguel Isava
Berlin, noviembre y 2015

Criterio de esta edición

Además de proponer una nueva traducción del texto de Benjamin, esta edición se propone identificar puntos de inflexión o de posibles desarrollos colaterales en el mismo. Para ello se introducen en esos puntos, como una suerte de interrupción reflexiva, pasajes de las otras versiones del ensayo, de otros ensayos de Benjamin y de las notas dispersas preparatorias que quedaron en su archivo, con el fin de hacer más claras exposiciones demasiado sucintas, apuntar a posibles contradicciones, indicar más complejas posibilidades de lectura y/o posibles derivaciones alternativas de sus propuestas. Al final del volumen se incluyen, además, un grupo de esas anotaciones dispersas que indican con claridad, a mi juicio, que las fuentes más importantes del pensamiento que desarrolla Benjamin en este ensayo provenían del campo de la estética y que era a partir de ese ámbito que se despliega la originalidad y complejidad de su aporte. Esas anotaciones no dejarán de proyectar una nueva luz sobre este ensayo fundamental para la estética contemporánea.

En lo que respecta a la traducción, he consultado siempre con provecho (aunque fuese para diferir con algunas de sus decisiones) las diversas traducciones del ensayo al castellano, así como las conocidas traducciones al inglés, al francés y al italiano. Asimismo, he optado por colocar en algunos casos entre corchetes los términos alemanes que emplea Benjamin, lo que permitirá precisar la escogencia de la traducción así como las vinculaciones de los distintos pasajes del texto entre sí y de esos pasajes con algunas de las fuentes del ensayo.

Agradecimientos

En primer lugar, quiero hacer constar mi agradecimiento a Hans-Christian Hagedorn, cuyo extraordinario conocimiento del alemán y del español me rescató de errores e imprecisiones y me permitió ajustar importantes matices. En segundo lugar, quiero agradecer a mis estudiantes de cursos de postgrado, que fueron los primeros lectores y comentadores del texto a lo largo del proceso –de muchos años– de traducción. Por último, a Garcilaso Pumar y al equipo de El Estilete por hacer suyo este proyecto con un entusiasmo contagioso y con una pasión que no puede ser sino esperanzadora respecto a las iniciativas intelectuales y culturales de nuestro país.

L. M. I.

Bibliografía

Theodor Adorno. *Noten zur Literatur. Gesammelte Werke 11.* Frankfurt: Suhrkamp, 1994.

Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften.* 7 Bände. Frankfurt: Suhrkamp, 1974-1989. A lo largo de este libro se cita esta edición con las siglas *GS*, seguidas del tomo (en números romanos), el volumen y la página.

_ *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Kommentar von Detlev Schöttker. Studienbibliothek. Frankfurt: Suhrkamp, 2007.

_ *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe: Band 16: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Burkhard Lindner (ed.). Frankfurt: Suhrkamp, 2013.

Lutz Koepnick. "Benjamin in the Age of New Media" en Rolf J. Goebel (ed). *A Companion to the Works of Walter Benjamin.* Rochester: Cadmen House, 2009.

Marian Bratu Hansen. "Benjamin's Aura". *Critical Inquiry* 34 (2):336-375 (2008).

Andreas Huyssen. *After the Great Divide.* Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Burkhard Lindner (ed.). *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart: J.B. Metzler, 2011.

Jean-François Lyotard. "Notes sur la fonction critique de l'œuvre" en *Dérive à partir de Marx et Freud.* Paris : Éditions Union Générale, 1973.

Michael Opitz, Erdmut Wizisla, Hg. *Benjamins Begriffe.* 2 Bände. Frankfurt: Suhrkamp, 2000.

Nota: A lo largo de este volumen se cita la edición de los *Gesammelte Schriften* de Benjamin, con la abreviación indicada, y el comentario de Detlev Schöttker, incluido en el segundo ítem de esta bibliografía, indicando su nombre y la página.

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCI-BILIDAD TÉCNICA

Walter Benjamin

"Nuestras Bellas Artes fueron instituidas y fijados tanto sus tipos como su uso en un tiempo bien distinto al nuestro, por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante respecto al que poseemos. Pero el crecimiento sorprendente de nuestros medios, la maleabilidad y la precisión que alcanzan, las ideas y los hábitos que introducen nos garantizan cambios próximos y muy profundos en la antigua industria de lo Bello. Hay en todas las artes una parte física que ya no puede ser contemplada ni tratada como hace un tiempo, que no puede sustraerse a las empresas del conocimiento y de la potencia modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes, actúen por ello sobre la invención misma, lleguen quizá hasta modificar maravillosamente la noción misma de arte".[1]

Paul Valéry, *Pièces sur l'art.* París, 1934,
p. 103-104 ("La conquête de l'ubiquité").

Las versiones primera y segunda del ensayo llevan, en lugar de éste, el siguiente epígrafe de Madame de Duras: "Lo verdadero es sólo lo que puede ser; lo falso es lo que quiera ser". En las notas para una última versión del ensayo, Benjamin anota, como posible *motto*, la frase "Todo lo sagrado es profanado", del *Manifiesto del partido comunista* (cf. *GS*, VII.2, 679).

1 [N. del T.: Traducido del francés].

PRÓLOGO

Cuando Marx emprendió el análisis del modo de producción capitalista, éste estaba en sus comienzos. Marx organizaba sus intentos de modo que adquiriesen valor de pronóstico. Se remontó hasta las relaciones fundamentales de la producción capitalista y las presentó de tal manera que de ellas se concluía lo que a partir de entonces todavía podía esperarse del capitalismo. Se concluía que no sólo podía esperarse de él una explotación crecientemente agudizada de los proletarios, sino finalmente también el establecimiento de condiciones que hacen posible su propia abolición.

La conmoción [*Umwälzung*] de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer efectivo el cambio de las condiciones de producción en todos los campos de la cultura. En qué forma sucedió esto, es algo que sólo hoy puede indicarse. A esas indicaciones hay que hacer ciertas exigencias con carácter de pronóstico.[1] Pero a tales exigencias corresponden menos te-

[1] En una nota para la segunda versión, Benjamin apunta lo siguiente: "No es en absoluto tarea de este trabajo aportar *prolegomena* para la historia del arte. Antes bien se esfuerza, en primer lugar, por allanar el camino para la crítica del concepto de arte que hemos heredado del siglo XIX. Se intenta mostrar que este concepto tiene el sello de la ideología. Su carácter ideológico puede percibirse en la abstracción en la que, en general y sin consideración a su construcción [*Konstruktion*] histórica, define el arte a partir de nociones [*Vorstellungen*] mágicas" (*GS*, I.3, 1050).

sis sobre el arte del proletariado después de la toma del poder, menos aún tesis de la sociedad sin clases, que tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción. Su dialéctica no es menos perceptible en la superestructura que en la economía. Por ello sería erróneo subestimar el valor combativo de tales tesis. Ellas dejan de lado una serie de conceptos heredados –como creación y genialidad, perennidad y secreto–;[1] conceptos cuya aplicación incontrolada (y por el momento difícilmente controlable) conduce a la conformación [*Verarbeitung*] del material de los hechos [*Tatsachenmaterials*] en el sentido fascista. *Los conceptos que se introducen a continuación por vez primera en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que son por completo inútiles para los fines del fascismo. Y por el contrario, son utilizables para la formulación de exigencias revolucionarias en la política del arte.*

[1] En la reseña "Historia de la literatura y ciencia de la literatura" (1931), Benjamin habla de la "Hidra de la estética escolar [*Schulästhetik*] con sus siete cabezas: creatividad, empatía, intemporalidad [*Zeitentbundenheit*], imitación [*Nachschöpfung*], vivencia [*Miterleben*], verosimimilitud [*Illusion*] y placer estético" (*GS*, III, 286).

I

La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente reproducible. Lo que los humanos habían hecho podía ser siempre copiado [*nachgemacht*] por humanos. Tal replicación [*Nachbildung*] la practicaban los alumnos para el ejercicio del arte, los maestros para la difusión de las obras y, finalmente, terceros ávidos de ganancias. Respecto a ella, la reproducción [*Reproduktion*] técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, en impulsos muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente. Los griegos sólo conocían dos procedimientos de reproducción técnica: la fundición y la acuñación. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras de arte que podían reproducir en masa. Todas las restantes eran únicas y no podían reproducirse técnicamente.[1] Con la xilografía, el arte gráfico se hizo por primera vez técnicamente reproducible; lo fue mucho antes de que por medio de la imprenta la escritura también lo fuera. Son conocidas las enormes modificaciones que la

[1] En las versiones primera y segunda, Benjamin agregaba en este punto: "Por tanto ellas debían ser hechas para la eternidad. *Los griegos estaban obligados, por el nivel de su técnica, a producir valores de eternidad en el arte.* A esta circunstancia deben su lugar destacado en la historia del arte; [lugar] respecto al cual [pueblos] posteriores pueden determinar su posición. No cabe duda de que la nuestra se encuentra en el polo opuesto a la de los griegos" (*GS*, I.2, 446 y VII.1, 361).

imprenta, la reproducibilidad técnica de la escritura, provocó en la literatura. Sin embargo, ellas no son más que *un* caso particular –en verdad, especialmente importante– *del* fenómeno que aquí consideramos en la escala de la historia universal. En el curso de la Edad Media se añaden a la xilografía el grabado en cobre y el aguafuerte, así como a comienzos del siglo XIX la litografía.

Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un nivel fundamentalmente nuevo. El procedimiento mucho más nítido [*bündigere*] de aplicar el dibujo sobre una piedra, que lo distingue de tallarlo en un bloque de madera o de grabarlo al aguafuerte en una plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico la posibilidad no sólo de poner en masa (como antes) sus productos en el mercado, sino de hacerlo con diseños renovados diariamente. La litografía permitió al arte gráfico acompañar ilustrativamente la vida diaria; y así empezó a mantener el ritmo de la imprenta. Pero en estos comienzos fue superado, pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica, por la fotografía. Con la fotografía, la mano se deslastra por primera vez, en el proceso de reproducción de imágenes, de las más importantes tareas artísticas, que recaen ahora sólo en el ojo que mira por el objetivo. Puesto que el ojo capta más rápido de lo que dibuja la mano, el proceso de la reproducción de imágenes se aceleró tan enormemente que podía mantener el ritmo del habla. En el estudio, el operador de cine, girando la manivela, fija las imágenes con la misma velocidad con la que el actor habla. Si en la litografía se escondía virtualmente el periódico ilustrado, en la fotografía lo hacía el cine sonoro. La reproducción técnica del sonido se acometió a finales del siglo pasado. Todos estos esfuerzos convergentes hicieron previsible una situación que Paul Valéry caracteriza con la frase siguiente: "Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y

que del mismo modo nos abandonan".[2] *Alrededor de 1900 la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal que no sólo comenzó a hacer de la totalidad de las obras de arte heredadas su objeto y a someter el efecto que producían a las más profundas modificaciones, sino que conquistó para sí un lugar propio entre las maneras de proceder artísticas.* Nada resulta más instructivo [*aufschlußreicher*] para el estudio de ese estándar que [mostrar] cómo sus dos distintas manifestaciones —reproducción de la obra de arte y arte cinematográfico— afectan retroactivamente el arte en su forma tradicional.

En la primera versión, esta última frase decía "cómo sus dos distintas manifestaciones –reproducción de la obra de arte y arte cinematográfico– se interpenetran" (*GS*, I.2, 437).

2 Paul Valéry, *Pièces sur l'art* [*Piezas sobre arte*], París, 1934, p. 105 ("La conquête de l'ubiquité" ["La conquista de la ubicuidad"]). [N. del T.: Traducido del francés].

II

Incluso en la reproducción mejor acabada falta *algo*: el aquí y ahora de la obra de arte –su existencia irrepetible [*einmaliges Dasein*] en el lugar en el que se encuentra. En esta existencia irrepetible y en ninguna otra cosa se cumplió la historia a la que ha estado sometida en el curso de su existencia [*Bestehens*]. Allí cuentan tanto las alteraciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo, como las cambiantes relaciones de propiedad en las que se ha encontrado.[3] La huella de las primeras ha de hacerse evidente [*fördern*] sólo por medio de análisis físicos o químicos que no se pueden aplicar a la reproducción; la de las segundas es objeto de una tradición cuyo seguimiento debe partir de la ubicación del original.

El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad [*Echtheit*].[1] Los análisis químicos de la pátina de un

[1] Las versiones primera y segunda del texto añaden aquí: "y sobre su base [de la autenticidad] reposa por su parte la idea [*Vorstellung*] de una tradición que este objeto [*Objekt*] ha transmitido hasta el día de hoy en tanto un mismo e idéntico objeto" (*GS*, I.2, 437 y VII.1, 352).

3 Sin duda la historia de una obra de arte abarca todavía más: la historia de la *Mona Lisa*, por ejemplo, [abarca] el tipo y número de copias que se han hecho de ella en los siglos XVII, XVIII y XIX.

bronce pueden servir al establecimiento de su autenticidad; de igual manera, la comprobación de que un determinado manuscrito medieval procede de un archivo del siglo quince puede servir a la fijación de su autenticidad. Todo el ámbito *de la autenticidad se sustrae a la reproducibilidad técnica —y claro está no sólo a ésta.*[4] Pero mientras lo auténtico preserva respecto a la reproducción manual, a la que normalmente estigmatizaba [*abgestempelt*] como falsificación, toda su autoridad, no es ese el caso respecto a la reproducción técnica. La razón es doble. En primer lugar, la reproducción técnica resulta ser más independiente que la manual respecto del original. Ella puede, por ejemplo en la fotografía, resaltar aspectos del original accesibles únicamente a un lente ajustable, que puede escoger libremente su punto de vista, pero no al ojo humano; o puede, con ayuda de ciertos procedimientos como la ampliación o la cámara lenta, fijar imágenes que simplemente escapan a la óptica natural. Eso es lo primero. En segundo lugar, puede además poner la copia del original en situaciones que éste no puede alcanzar. Sobre todo le posibilita a dicha copia salir al encuentro de su receptor, bien sea en forma de fotografía o bien en la de disco gramofónico. La catedral deja su lugar para encontrar recepción en el estudio de un aficionado al arte; la obra coral, que fue ejecutada en un auditorio o al aire libre, puede escucharse en una habitación.

4 Precisamente porque la autenticidad no es reproducible, la intensiva penetración de determinados procedimientos reproductivos —que eran técnicos— ofreció el recurso para diferenciar y graduar la autenticidad. Desarrollar esas distinciones fue una función importante del mercado del arte. Éste tenía un interés evidente en diferenciar distintas impresiones de un bloque de madera grabado —las anteriores y las posteriores a la imprenta—, de una placa de cobre y cosas por el estilo. Podríamos decir que el invento de la xilografía atacó en su raíz la cualidad de lo auténtico, incluso antes de que hubiese desplegado su florecimiento posterior. De hecho, la imagen de una *madonna* medieval no era todavía "auténtica" en el tiempo en que fue hecha; iba a serlo en el curso de los siglos siguientes y más exuberantemente que nunca quizá en el siglo pasado.

Las circunstancias en las que pueda colocarse el producto de la reproducción de una obra de arte pueden por lo demás dejar intacta su existencia [*Bestand*] –devalúan en todo caso su aquí y ahora. Y si esto no vale en modo alguno exclusivamente para la obra de arte, sino de igual manera, por ejemplo, para un paisaje que transcurre en el cine ante el espectador, en este proceso se toca un núcleo sensibilísimo en el objeto de arte; un núcleo que ningún objeto natural tiene tan vulnerable. Eso es su autenticidad. La autenticidad de una cosa [*Sache*] es la suma de todo lo que a partir de su origen es legado en ella, desde su duración material hasta su testificación histórica. Y puesto que aquella es fundamento de esta última, en la reproducción, en la que la duración material se ha sustraído al ser humano, también se tambalea la segunda: la testificación histórica de la cosa. En verdad sólo ella; pero lo que de esta manera se tambalea es la autoridad de la cosa.[5]

Se puede resumir lo que ahí está ausente [*ausfällt*] en el concepto de aura y decir: lo que se atrofia [*verkümmert*] en la época de la reproducción técnica de la obra de arte es su aura. El proceso es sintomático; su significación apunta más allá del ámbito artístico. *La técnica de reproducción –así se puede formular en general– desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar la reproducción, coloca en el lugar de su existencia única su existencia masiva. Y al permitir a la reproducción salir al encuentro del receptor en*

5 La más miserable representación provinciana del *Fausto* tiene en todo caso sobre una película de la misma obra la ventaja de que compite con el estreno en Weimar. Y lo que del contenido tradicional pueda recordarse ante el escenario se ha vuelto irrecuperable ante la pantalla de cine – que en Mefistófeles está Johann Heinrich Merck, un amigo de juventud de Goethe y otras cosas semejantes. [N. del T.: La primera y segunda versión del texto añaden, luego de "la autoridad de la cosa", la frase "su peso tradicional". Respecto a la nota, Schöttker (181) indica que, contrariamente a lo que dice Benjamin, el estreno de la primera parte del *Fausto* tuvo lugar en Braunschweig el 19 de enero de 1829. El debut en Weimar, aunque se preparó, no se produjo].

su situación particular, actualiza lo reproducido. Estos dos procesos conducen a una enorme conmoción de lo heredado [*Tradierten*] –a una conmoción de la tradición que es la otra cara de la actual crisis y renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.[1] Este fenómeno

Escribe Benjamin en una de las notas preparatorias del texto "Sobre el concepto de historia" (1940): "Tan fuerte como el impulso destructivo es, en la auténtica escritura de la historia, el impulso de la salvación [*Rettung*]. Pero, ¿de qué puede salvarse algo [que ha] sido [*Gewesenes*]? No tanto del descrédito [*Verruf*] y el desprecio [*Mißachtung*] en el que ha caído, como de una forma determinada de su tradición [*Überlieferung*]. La forma en que ha sido valorado en tanto 'herencia' [*Erbe*] es más nefasta [*unheilvoll*] de lo que podría ser su desaparición [*Verschollenheit*]" (*GS*, I.3, 1242).

es más tangible en las grandes películas históricas;[6] integra cada vez más posiciones a su ámbito. Y cuando Abel Gance proclamó con entusiasmo en 1927: "Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine... Todas las leyendas, todas las mitologías y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las reli-

6 [N. del T.: En la primera versión Benjamin agrega aquí: "desde *Cleopatra* y *Ben Hur* hasta *Fridericus* y *Napoleón*". Se refiere o bien a *Cleopatra* de William Neill (USA, 1925) o a la de Cecil B. De Mille (USA, 1934); y a *Ben Hur* de Fred Nibblo (USA, 1925), *Fridericus* de Johannes Meyer (Alemania, 1936) y *Napoleon* de Abel Gance (Francia, 1927). La fecha de la película *Fridericus* permitiría fijar con más precisión el año de redacción de esa primera versión].

giones mismas... esperan su resurrección luminosa y los héroes hacen fila a nuestras puertas para entrar",[7] había invitado, sin quererlo del todo, a una vasta [*umfassenden*] liquidación.

7 Abel Gance, "Le temps de l'image est venu" ["Llegó el tiempo de la imagen"] en: *L'art cinématographique* [*El arte cinematográfico*] *II*, París, 1927, p. 94-96. [N. del T.: Traducido del francés].

III

Dentro de los grandes períodos históricos se modifican, junto con todo el modo de existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. El modo y manera en que la percepción humana se organiza –el medio en el que tiene lugar– están condicionados no sólo natural, sino también históricamente. El tiempo de las grandes invasiones, en el que surgieron la industria artística del Bajo Imperio Romano[8] y el *Génesis de Viena*, tuvo, además de un arte distinto del antiguo, una percepción también distinta. Los académicos de la escuela vienesa, Riegel y Wickhoff, que se resistieron al peso de la tradición clásica que había sepultado aquel arte, son los primeros que pensaron en sacar de él conclusiones acerca de la organización de la percepción en el tiempo en que tuvo vigencia. Por vasto que fuera el alcance de sus conocimientos, éstos tuvieron un límite por [el hecho de] que estos investigadores se conformaron con indicar la signatura formal propia de la percepción en el período tardo-romano. No intentaron –y quizá tampoco podían esperar– mostrar las conmociones [*Umwälzungen*] sociales que se expresaban en estos cambios de la percepción. En el presente, las condiciones para un examen [*Einsicht*] apropiado son más favorables. Y si las transformaciones en el medio [*Medium*] de la percepción que nos son contemporáneas

8 [N. del T.: Benjamin se refiere al libro *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (*La industria artística del Bajo Imperio Romano según los descubrimientos en Austria-Hungría*; 1901) de Aloïs Riegl. Franz Wickhoff y Wilhem Ritter von Hartel, publicaron en 1895 *Die Wiener Genesis* (*El Génesis de Viena*) que Benjamin menciona a continuación; un estudio sobre un códice vienés del Genesis, probablemente del siglo IV].

pueden comprenderse como decadencia [*Verfall*] del aura, entonces pueden mostrarse sus condicionamientos sociales.

Conviene ilustrar el concepto de aura propuesto más arriba para objetos históricos con el concepto de un aura de objetos naturales. Definimos esta última como la manifestación única de una lejanía, por cercana que ésta pueda estar.[1] En una tarde de

[1] En las versiones primera y segunda del ensayo, este párrafo comenzaba así: "¿Qué es propiamente el aura? Un singular tejido [*Gespinst*] de espacio y tiempo", para continuar con "la manifestación..." (*GS*, I.2, 440 y VII.1, 355).

verano, descansando, seguir [con la mirada] una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que descansa —eso es respirar el aura de esas montañas, de esa rama.[2] De la

[2] Schöttker (183) conjetura en su comentario que esta imagen del aura podría provenir del poema "Spaziergang" ("Paseo") de Rilke, publicado por primera vez en el *Insel-Almanach* de 1925:

Schon ist mein Blick am Hügel, dem besonnten,	Ya está mi mirada en la colina, la soleada,
dem Wege, den ich kaum begann, voran.	al extremo del camino que acabo de comenzar.
So fasst uns das, was wir nicht fassen konnten,	Así nos toma lo que no podíamos asir,
voller Erscheinung, aus der Ferne an—	pleno de aparición, desde la lejanía—
und wandelt uns, auch wenn wirs nicht erreichen,	y nos transforma, aun cuando no lo alcancemos,
in jenes, das wir, kaum es ahnend, sind;	en aquello que, apenas presintiéndolo, somos;
ein Zeichen weht, erwidernd unserm Zeichen...	un signo sopla, replicando a nuestro signo...
Wir aber spüren nur den Gegenwind.	Nosotros sólo sentimos el viento en contra.

mano de esta descripción es fácil reconocer el condicionamiento [*Bedingtheit*] social de la actual decadencia del aura. Ésta se descansa en dos circunstancias que se relacionan con la importan-

cia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: *"acercar" hacia sí espacial y humanamente las cosas es un requerimiento estrictamente tan apasionado de las masas actuales*[9] *como lo es su tendencia a superar la singularidad de todo dato* [Gegebenheit] *a través de la recepción de su reproducción.* Cada día se impone más inevitablemente la necesidad de aprehender los objetos desde la máxima proximidad en la imagen [*Bild*], o más bien en la copia [*Abbild*], en la reproducción. Y la reproducción, tal como la ponen a disposición los periódicos ilustrados y los noticiarios [cinematográficos], se distingue inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la perduración están tan estrechamente entreveradas como lo están en aquélla la fugacidad y la repetitividad. Pelar [*Entschälung*] al objeto de su recubrimiento, destrozar su aura, es la marca característica [*Signatur*] de una percepción cuyo "sentido para lo semejante en el mundo"[10] ha crecido tanto que por medio de la reproducción incluso le gana terreno a lo único. Así se manifiesta en el ámbito visual [*anschaulichen*] lo que en el ámbito de la teoría se manifiesta como la creciente significación de la estadística. La orientación de la realidad [*Realität*] hacia las masas y de éstas hacia la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la mirada [*Anschauung*].

---

9 Dejarse acercar humanamente más a las masas, puede significar: que se pierda de vista su función social. Nada garantiza que un retratista actual, al pintar a un cirujano célebre desayunando en el círculo familiar, acierte la función social de éste con mayor precisión que un pintor del siglo XVI, como por ejemplo Rembrandt en la "Anatomía", que expone para el público representativamente a sus médicos. [N. del T.: El cuadro de Rembrandt, titulado *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, es de 1632, es decir, del siglo XVII].

10 [N. del T.: Esta frase, tomada de *Novelas exóticas* (1907-1915), del danés Johannes V. Jensen, llamó la atención de Benjamin y la utiliza aquí sin referencia al contexto del que la extrae].

IV

La singularidad de la obra de arte equivale a su estar inserta en el contexto de la tradición. Esa misma tradición es desde luego algo absolutamente vivo, algo extraordinariamente cambiante. Una estatua antigua de Venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella objeto de culto, en un contexto tradicional diferente del que se hallaba entre los clérigos medievales, que veían en ella un ídolo funesto. Pero lo que de la misma manera salía al encuentro de ambos era su singularidad, o dicho con otra palabra: su aura. El tipo original de la inserción de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas, como sabemos, surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Ahora bien, es de decisiva importancia que este modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desprenda por completo de la función ritual.[11] En otras palabras: *el valor excepcional de la "auténtica" obra artística tiene su fundamentación en el ritual en el que tuvo su valor de uso primero y originario.*[I] Esa [función] puede estar tan

[I] En la primera versión del ensayo, esta frase rezaba: "el valor excepcional de la 'auténtica' obra de arte está siempre fundamentado teológicamente" (*GS*, I.2, 441).

11 La definición del aura como "la manifestación única de una lejanía, por cercana que ésta pueda estar" no representa otra cosa que la formulación del valor cultual de la obra de arte en categorías de percepción espacio-temporal. Lejanía es lo contrario que cercanía. Lo *esencialmente* lejano es lo inaproximable. Y la inaproximabilidad es de hecho una cualidad principal de la imagen

mediada como quiera, resulta todavía reconocible, incluso en las formas más profanas del culto a la belleza, como ritual secularizado[12]. El culto profano a la belleza, que se desarrolló en el Renacimiento para permanecer vigente por tres siglos, permite reconocer con claridad al cierre de ese período aquellos fundamentos gracias a la primera sacudida grave que experimentó. Esto es, cuando con el surgimiento de la fotografía, el primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario (contemporáneo con la irrupción del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis –que luego de otros cien años resulta evidente–, reaccionó con la doctrina de "*l'art pour l'art*", que es una teología del arte.[1] De ella

[1] Contrástese esta afirmación con lo que Benjamin apunta en su ensayo "El surrealismo" (1929): "Y esto ha de anotarse, aunque sólo fuera para afrontar el inevitable malentendido de *'l'art pour l'art'*. Pues *l'art pour l'art* no ha debido nunca entenderse literalmente, casi siempre [es] una bandera bajo la que navega un bien que no se puede declarar porque todavía carece de nombre" (*GS*, II.1, 302).

---

cultual. Por su naturaleza sigue siendo "lejanía, por cercana que pueda estar". La proximidad que uno pueda ganarle a su materia, no perjudica la lejanía que preserva a partir de su aparición.

12 A medida que se seculariza el valor cultual de la imagen, las representaciones del sustrato de su carácter único se hacen más indeterminadas. En la imaginación del receptor el carácter único de la manifestación que prevalece en la imagen cultual se ve desplazada [*verdrängt*] cada vez más por el carácter único del artista [*Bildners*] o de su productividad artística [*bildenden Leistung*]. Por supuesto, nunca de manera absoluta; el concepto de autenticidad [*Echtheit*] nunca cesa de tender más allá del de la auténtica [*authentischen*] adscripción. (Esto se evidencia de manera particularmente patente en el coleccionista que conserva siempre algo del fetichista y a través de su ser propietario de la obra de arte participa en fuerza cultual de ésta). No obstante, la función del concepto de lo auténtico [*Authentischen*] sigue siendo inequívoca en la consideración del arte: con la secularización de éste la autenticidad remplaza el valor cultual.

se originó además directamente una teología negativa en la forma de la idea de un arte "puro" que rechaza no sólo toda función social, sino además toda determinación a través de un material figurativo [*gegenstandlichen Vorwurf*]. (En la poesía, Mallarmé fue el primero en alcanzar esa posición).

Contrástese esta afirmación con el siguiente comentario de Benjamin en *Einbahnstrasse* [*Calle de dirección única*]: "Mallarmé, en cuanto vio en medio de la construcción cristalina de su escritura ciertamente tradicional la verdadera imagen de lo que estaba por venir, utilizó [*verarbeitet*] por primera vez en el *Coup de dés* las tensiones gráficas de la publicidad [*Reklame*] en la tipografía [*Schriftbild*]. Lo que luego emprendieron los dadaístas con sus experimentos de escritura, no partía en realidad de lo constructivo, sino de los nervios –que reaccionaban con exactitud– de los literatos y por ello resultaba mucho menos consistente [*Bestandhaft*] que el intento de Mallarmé, que surgió desde el interior de su estilo. Pero precisamente por esta razón, esto permite reconocer la actualidad de aquello que monádicamente, en su más recóndita [*verschlossensten*] recámara, descubrió Mallarmé en armonía prestablecida con todo el acontecer decisivo de hoy en [lo que respecta a] economía, técnica, vida pública. La escritura, que había encontrado un asilo en el libro impreso, en el que llevaba adelante su vida autónoma, se vio arrastrada inexorablemente a la calle por los carteles publicitarios [*Reklamen*] y sometida a las brutales heteronomías del caos económico". *GS*, IV.1, 102-103.

Hacer justicia a estas asociaciones resulta indispensable para un examen que se ocupe de la obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. Pues ellas preparan el conocimiento que aquí resulta decisivo: la reproducibilidad técnica emancipa por primera vez en la historia universal la obra de arte de su existencia para-

sitaria en el ritual. La obra de arte reproducida se convierte en medida siempre creciente en reproducción de una obra artística concebida para la reproducibilidad[13]. De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; la pregunta por la copia auténtica no tiene sentido alguno. *Pero en el instante en que el criterio de la autenticidad falla* [versagt] *en la producción artística, se ha revolucionado* [umgewälzt] *asimismo completamente la función social del arte. El lugar de su fundamentación en un ritual pasa a ocuparlo su fundamentación en otra praxis: a saber, su fundamentación en la política.*

---

13 En las obras cinematográficas la reproducibilidad técnica del producto no es, como por ejemplo en las obras literarias o pictóricas, una condición, venida de su exterior, de su difusión masiva. *La reproducibilidad técnica de las obras cinematográficas se basa directamente en la técnica de su producción. Esta hace posible no sólo la difusión masiva de las obras cinematográficas de la manera más inmediata, sino que antes bien simplemente la impone.*[!] La impone porque la producción de una película es tan cara que un individuo que, por ejemplo, puede costearse una pintura, no puede hacerlo con una película. En 1927 se calculó que un largo metraje, para ser rentable, debía alcanzar un público de nueve millones de personas. Es cierto que el cine sonoro trajo consigo en este punto un retroceso; su público

> En las versiones primera y segunda, Benjamin introduce además las siguientes reflexiones en lo que respecta no a la difusión, sino a la factura misma de la película: "Ciertamente, con el cine se volvió decisiva para la obra de arte una cualidad que los griegos sólo le habrían atribuido en último lugar o que en todo caso habrían considerado como inesencial: su perfectibilidad [*Verbesserungsfähigkiet*]. La película terminada no es nada menos que una creación de *un* tirón; es un montaje [*ist montiert*] a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuales el editor escoge –imágenes que por lo demás habían de ser perfeccionables a voluntad, desde la secuencia de las tomas hasta el resultado [*Gelingen*] definitivo. Para producir su *A Woman in Paris,* que tiene tres mil metros de película, Chaplin había hecho rodar 125 mil metros. *La película es entonces la obra de arte más perfectible. Y esta, su perfectibilidad está vinculada con su renuncia radical al valor de eternidad"* (*GS*, I.2, 446-7 y VII.1, 361-2).

se confinaba a las fronteras lingüísticas y eso coincidía en el tiempo con el énfasis en los intereses nacionales a través del fascismo. Pero más importante que registrar este retroceso, atenuado por lo demás con los doblajes [*Synchronisierung*], es que no perdamos de vista su conexión con el fascismo. La simultaneidad de ambos fenómenos se basa en la crisis económica. Las mismas perturbaciones que, en una visión de conjunto, llevaron a intentar mantener con abierta violencia las relaciones de propiedad existentes, han llevado al capital cinematográfico, amenazado por la crisis, a acelerar [*forcieren*] los trabajos preliminares del cine sonoro. La introducción del cine hablado produjo en ese momento un alivio temporal. Y ciertamente no sólo porque conducía de nuevo las masas a las salas de cine, sino también porque solidarizó nuevos capitales de la industria eléctrica con los del cine. Por tanto, considerado desde fuera, el cine sonoro ha favorecido intereses nacionales; pero considerado desde dentro, ha internacionalizado más que antes la producción cinematográfica. [N. del T.: En la primera versión del ensayo, esta nota aparecía como párrafo final de este apartado].

V

La recepción de las obras de arte se cumple según distintos acentos, entre los que destacan dos opuestos. Uno de esos acentos reside en el valor cultual, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística.[14,15] La producción artística comienza con produc-

14 Esta polaridad no puede tener validez en la estética del idealismo, cuyo concepto de belleza la incluye fundamentalmente como indivisa (y por consiguiente la excluye en tanto que dividida). Sin embargo, se anuncia en Hegel tal claramente como es imaginable en los límites del idealismo. "Imágenes", se dice en los *Cursos sobre la filosofía de la historia*, "se tenían desde hace mucho tiempo: la devoción requirió de ellas desde temprano para su recogimiento [*Andacht*], pero ella no necesitaba *bellas* imágenes, de hecho éstas le resultaban incluso perturbadoras. En la imagen bella hay también algo exterior, pero en tanto ese algo es bello, su espíritu apela al humano; en aquel recogimiento, sin embargo, la relación con una *cosa* es esencial, pues dicho culto es sólo un atontado embotamiento del alma... Las Bellas Artes... se originaron en la iglesia misma,... aunque... el arte ya abandonó el principio de la iglesia" (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Werke* [*Obras*], vol. 9: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [*Cursos sobre filosofía de la historia*]. Berlín, 1837, p. 414). También un pasaje en los *Cursos sobre Estética* indica que Hegel notó aquí un problema: "... estamos", se dice en estos cursos, "más allá de poder reverenciar divinamente las obras de arte y venerarlas; la impresión que hacen es de índole más circunspecta y lo que a través de ellas se despierta en nosotros necesita aún de una piedra de toque superior" (Hegel, *l. c.*, vol. X: *Vorlesungen über die Aesthetik* [*Cursos sobre estética*], vol. 1, p. 14).

15 El tránsito del primer tipo de recepción al segundo determina en general el curso histórico de la recepción artística. No obstante, se puede mostrar en principio una cierta oscilación entre esas dos formas polares de recepción para cada

obra de arte. Así, por ejemplo, para la *Virgen Sixtina*. Desde la investigación de Hubert Grimme se sabe que originalmente la *Virgen Sixtina* fue pintada con la finalidad de ser exhibida. Grimme recibió el estímulo para su investigación a través de la pregunta: ¿Qué significa la tabla sobre la que se apoyan los dos angelitos [*Putten*], en el primer plano de la imagen? ¿Cómo pudo un Rafael, continuaba preguntándose Grimme, llegar a proveer el cielo con un par de porteros? La investigación dio como resultado que la *Virgen Sixtina* había sido comisionada en ocasión del velorio público del cuerpo del papa Sixto. El velorio del Papa tuvo lugar en una particular capilla lateral de la basílica de San Pedro. En el velorio solemne, la imagen de Rafael fue exhibida descansando sobre el féretro en el fondo —en forma de nicho— de esta capilla. Lo que Rafael representa en esta imagen es cómo la Virgen se acerca, desde el fondo del nicho limitado con verdes porteros, entre nubes, al féretro papal. En el oficio de difuntos de Sixto, encontró su aplicación un extraordinario valor exhibitivo de la imagen de Rafael. Poco tiempo después fue llevada al altar principal de la iglesia del claustro de los monjes negros, en Piacenza. La razón de este exilio reside en el ritual romano. Éste prohíbe ofrecer al culto en el altar mayor imágenes que han sido exhibidas en celebraciones funerarias. La obra de Rafael se vio devaluada en ciertos límites por esta prescripción. Y sin embargo, para obtener por ella un precio correspondiente, la curia decidió durante la venta tolerar en silencio la exhibición de la imagen en el altar mayor. Para evitar llamar la atención, se envió la imagen a la hermandad de la remota ciudad de provincia. [N. del T.: Benjamin se refiere al trabajo de Hubert Grimme, "Das Rätsel der Sixtinischen Madonna" ["El enigma de la Madonna de la capilla Sixtina"] (1922) que ya había comentado en una reseña de 1932, en la que afirma: "Léase una investigación como la que Hubert Grimme [...] publicó hace años sobre la *Madonna* de la capilla Sixtina para reconocer lo que un tal estudio desarrollado sobre los datos más inconspicuos del objeto [*Gegenstandes*] obtiene de un objeto [*Objekte*] desgastado" *GS*, III, 366].

tos [*Gebilden*] que están al servicio del culto.[1] Podemos asumir

[1] En una de las últimas anotaciones que hizo Benjamin para este trabajo, entre 1938 y 1940, escribe: "El valor cultual (lo sagrado) ha de definirse como un aura saturada de contenido histórico. El aura estaba originalmente (en tanto fundamentaba el valor de culto) cargada de historia" (*GS*, VII.2, 677).

que es más importante que dichos objetos estén presentes que el hecho de que sean vistos. El alce que el hombre de la Edad de Piedra reproduce [*abbilden*] en las paredes de su cueva es un instrumento mágico. Claro que lo exhibe ante sus congéneres; pero sobre todo está destinado a los espíritus. El valor cultual como tal parece hoy impulsar a mantener oculta la obra de arte: ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles a los sacerdotes en la "cella", ciertas imágenes de vírgenes permanecen casi todo el año cubiertas, determinadas esculturas en catedrales medievales no son visibles para el espectador en el plano del piso. *Con la emancipación de las prácticas artísticas individuales del regazo del ritual se incrementan las oportunidades para la exhibición de sus productos.* La exhibitividad de un busto, que puede enviarse a todas partes, es mayor que la de la estatua de un dios, que tiene un puesto fijo en el interior de un templo. La exhibitividad de una pintura en panel, mayor que la del mosaico o el fresco que la antecedieron. Y si la exhibitividad de una misa no era en su origen menor que la de una sinfonía, ésta surgió sin embargo en el momento histórico en que su exhibitividad prometía hacerse mayor que la de la misa.

Con los diversos métodos de reproducción técnica, la exhibitividad de la obra de arte ha crecido en una medida tan poderosa, que el desplazamiento cuantitativo entre sus dos polos redunda, como en los tiempos primitivos, en una transformación cualitativa de su naturaleza. En efecto, así como en los tiempos

primitivos, a causa del peso absoluto de su valor cultual, la obra de arte se convirtió fundamentalmente en un instrumento de magia, que sólo más tarde fue reconocido en cierta medida como obra artística; similarmente hoy, a causa del peso absoluto que yace en su valor exhibitivo, la obra de arte se convierte en un producto [*Gebilde*] con funciones completamente nuevas, entre las cuales la que nos es consciente, la artística, se destaca como aquella que más tarde podría reconocerse como incidental.[16]

En la primera versión, la última frase de esta oración dice así: "[la función que nos es consciente, la artística], se reconocerá más tarde en cierta medida como una cualidad rudimentaria" (*GS*, I.2, 444).

En todo caso es seguro que actualmente la fotografía y más aún el cine proporcionan los instrumentos más útiles para ese conocimiento.

16 En otro plano, Brecht propone reflexiones análogas: "Si el concepto de obra de arte no ha de mantenerse ya para la cosa [*Ding*] que surge cuando la obra se transforma en mercancía, entonces debemos abandonar, prudente y cautelosamente pero sin miedo, este concepto si no queremos abolir con él la función de esta cosa misma; pues ella debe atravesar sin sobreentendido esa fase, no es una digresión no obligada del camino recto: antes bien, lo que ocurre aquí con ella la transformará desde sus fundamentos, la liberará de su pasado a tal punto que si el viejo concepto fuese adoptado de nuevo –y lo será, ¿por qué no? ya no se provocará con él ningún recuerdo de la cosa que antes designaba". [Bertolt] Brecht, *Versuche* [*Ensayos*] 8-10, [Cuaderno] 3. Berlin 1931, p. 301-302; *Der Dreigroschenprozess* [*El proceso de (la Ópera de) tres centavos*].

VI

En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a hacer retroceder por todas partes el valor cultual. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última fortificación: el rostro humano. No es de modo alguno casual que el retrato sea el centro de atención en los comienzos de la fotografía. En el culto del recuerdo de los seres queridos lejanos o desaparecidos el valor cultual de la imagen tiene su último refugio. En la expresión fugaz de un rostro humano de las primeras fotografías hace señas por última vez el aura. Eso es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero donde el ser humano se retira de la fotografía, allí por primera vez el valor exhibitivo se enfrenta claramente al cultual. La significación incomparable de Atget reside en haber dado a este proceso su lugar al capturar las calles de París alrededor de 1900 en aspectos desprovistos de lo humano. Con mucha razón se ha dicho de él que las registró como escenas del crimen pues también la escena del crimen está desprovista de lo humano; su registro [*Aufnahme*] se hace por causa de los indicios. Con Atget los registros fotográficos comienzan a convertirse en evidencias del proceso histórico y ello constituye su importancia política oculta. Exigen en efecto una recepción en un sentido determinado. La contemplación flotante, libre, ya no le resulta adecuada. Inquietan al observador, que siente que debe buscar un camino determinado hacia ellas. Al mismo tiempo, los diarios ilustrados comienzan a proponer señales indicadoras. Acertadas o erróneas –no importa. En ellos, el pie [*Beschriftung*] se hace obli-

gatorio por primera vez. Y está claro que éste tiene un carácter totalmente distinto al del título de una pintura. Las instrucciones

En su ensayo "Pequeña historia de la fotografía" (1931), comenta Benjamin sobre la leyenda o pie de la fotografía: "En este lugar ha de intervenir el pie [*Beschriftung*], que integra la fotografía a la literarización de todas las relaciones de la vida y sin la cual toda construcción fotográfica debe permanecer en lo impreciso [...] ¿No se convierte el pie en un componente esencial del registro [*Aufnahme*]?" (*GS*, II.1, 385).

que recibe el observador de imágenes en la revista ilustrada a través del pie se hacen poco después más precisas e imperativas en el cine, donde la captación de cada imagen individual parece prescrita por la secuencia de todas las anteriores.

VII

La batalla sostenida que libraron la pintura y la fotografía en el curso del siglo diecinueve en torno al valor artístico de sus productos resulta hoy equivocada y confusa. Pero esto no atenta contra su importancia, antes bien podría por el contrario subrayarla. De hecho, esta batalla era la expresión de una conmoción [*Umwälzung*] en la historia universal de la que ninguna de las dos estaba consciente. Por el hecho de que la época de su reproducibilidad técnica despojó al arte de su fundamento cultual, se extinguió para siempre la apariencia de su autonomía. Sin embargo, la transformación de la función del arte que resultó de ello quedó fuera del campo visual de ese siglo. E incluso al siglo veinte, que experimentó el desarrollo del cine, se le escapó por mucho tiempo.

Si antes se había dedicado mucha vana agudeza a decidir sobre la pregunta de si la fotografía era un arte—sin haberse planteado la pregunta previa de si con la invención de la fotografía no se había transformado por completo el carácter del arte— los teóricos del cine adoptaron pronto la misma línea de interrogación apresurada. Pero las dificultades que la fotografía había causado a la estética tradicional fueron un juego de niños comparadas a aquellas con las que el cine la esperaba. De ahí la ciega violencia que caracteriza los comienzos de la teoría cinematográfica. Abel Gance, por ejemplo, compara el cine con los jeroglíficos: "Henos aquí, por un prodigioso regreso, devueltos al plano de expresión de los egipcios... El lenguaje de las imágenes no es todavía perfecto porque nuestros ojos no están aún hechos para ellas. No hay todavía suficiente respeto, suficiente culto por lo que expresan".[17] También Séverin-Mars

17 Abel Gance, *l.c.*, pp. 100-101. [N. del T.: Traducido del francés].

escribe: "¿Qué arte tuvo un sueño más altivo, más poético a la vez y más real? Considerado así el cinematógrafo se convertiría en un medio de expresión totalmente excepcional y en su atmósfera no deberían moverse sino personajes del pensamiento más superior en los momentos más perfectos y misteriosos de su transcurso".[18] Por su parte, Alexandre Arnoux concluye rotundamente una fantasía sobre el cine mudo con la pregunta: "En definitiva, todos los términos azarosos que acabamos de emplear ¿no definen la oración?".[19] Resulta muy instructivo ver cómo el intento de añadir el cine a las "artes" compele a estos teóricos, con una falta de reflexividad sin paralelo, a interpretar introyectivamente [*hineinzuinterpretieren*] en él elementos cultuales. Y sin embargo, cuando se publicaron estas especulaciones ya existían obras como *A Woman in Paris* y *Goldrush*.[20] Eso no impide a Abel Gance traer a colación la comparación con los jeroglíficos, y [a] Séverin-Mars habla[r] de cine como podría hablarse de las imágenes de Fra Angelico. Es característico que incluso todavía hoy autores particularmente reaccionarios busquen la importancia del cine en la misma dirección, y si no directamente en lo sagrado, entonces en todo caso en lo sobrenatural. Con motivo de la filmación de Reinhardt del *Sueño de una noche de verano*, afirma Werfel que sin duda es la copia estéril del mundo exterior con sus calles, sus interiores, sus estaciones, sus restaurantes, sus autos y sus playas, lo que hasta ahora ha obstruido el ascenso del cine al reino del arte. "El cine no ha

18 SéverinMars, cit. por Abel Gance, *l. c.*, p. 100.

19 Alexandre Arnoux, *Cinéma*, París, 1929, p. 28. [N. del T.: Traducido del francés].

20 [N. del T.: Ambas películas dirigidas por Chaplin, en 1923 y 1925 respectivamente. Benjamin cita la traducción francesa de los dos títulos originales en inglés que se incluyen acá].

captado todavía su verdadero sentido, sus posibilidades reales... Estas consisten en su capacidad particular para expresar, con medios naturales y con una fuerza de convicción incomparable, lo feérico, lo maravilloso, lo sobrenatural".[21]

21 Franz Werfel, "Ein Sommernachtstraum. Ein Film nach Shakespeare von Reinhardt" ["Un sueño de una noche de verano. Una película de Reinhardt según Shakespeare"], *Neues Wiener Journal* [*Nueva revista vienesa*], 15 de noviembre de 1935.

VIII

En definitiva, la interpretación artística del actor de teatro se presenta al público a través de su propia persona; por el contrario, la del actor de cine se presenta por medio de un equipo [*Apparatur*]. Esto último tiene dos consecuencias. El equipo, que pone ante el público la interpretación del actor cinematográfico, no está obligado a respetarla como totalidad. Dicho equipo, bajo la dirección del camarógrafo, adopta continuamente posiciones ante ella. La secuencia de los posicionamientos, que el editor compone a partir del material que le ha sido entregado, construye la película ya montada. Esta incluye un cierto número de momentos dinámicos que deben ser reconocidos como tales por la cámara –para no hablar de tomas especiales como *close-ups*. De esta manera, la interpretación del autor queda sometida a una serie de pruebas [*Tests*] ópticas. Esta es la primera consecuencia del hecho de que esa interpretación se presente a través del equipo. La segunda consecuencia reside en que, como el actor de cine no presenta él mismo su interpretación ante el público, pierde la posibilidad reservada al actor de teatro de adaptarla al público durante la función. En consecuencia, éste viene con la actitud de un experto [*Begutachters*] al que no estorba ningún tipo de contacto con el actor. *El público sólo siente empatía con el actor en la medida en que la siente con el equipo. Así asume la actitud de éste: hace pruebas.*[22] Y no es ésta una actitud a la que puedan ofrecerse valores cultuales.

22 "El cine... da (o podría dar) en detalle informaciones utilizables sobre acciones humanas... Ninguna motivación se da a partir del carácter; la vida interior

de las personas jamás ofrece la causa primordial de la acción y es rara vez el resultado principal ésta" (Bertolt Brecht, l. c., p. 268). La extensión del campo de lo que puede someterse a pruebas [*Testierbaren*] que el equipo cinematográfico hace posible para el actor de cine corresponde a la extraordinaria extensión del campo de lo que puede someterse a pruebas que, a través de las condiciones económicas, se ha instaurado para el individuo. Así crece constantemente la importancia de las pruebas de aptitud profesional. En estas pruebas, todo depende de fragmentos del desempeño [*Leistung*] del individuo. El rodaje de una película y la prueba de aptitud profesional se llevan a cabo ante un gremio de especialistas. El director en el estudio de cine ocupa exactamente el mismo lugar que el que dirige la búsqueda en una prueba de aptitud.

IX

Para el cine es mucho menos importante que el actor represente a otro para el público, que se represente a sí mismo para el equipo [*Apparatur*]. Uno de los primeros en notar esta transformación del actor a través de la ejecución de prueba [*Testleistung*] fue Pirandello. El hecho de que las observaciones que éste hace al respecto en su novela *Se filma* se limiten en enfatizar el lado negativo del asunto, las invalida sólo un poco. Menos aún lo hace el hecho de que ellas se vinculen [*anschließen*] con cine mudo. Pues el cine sonoro no ha alterado nada fundamental en este asunto. Lo que sigue siendo decisivo es que se actúa para un equipo –o en el caso de la película sonora, para dos. "Los actores de cine, escribe Pirandello, se sienten como en el exilio. Exilio no sólo del escenario, sino también de sí mismos. Se dan cuenta confusamente, con una sensación de despecho, de vacío indefinible e incluso de fracaso, que su cuerpo es casi escamoteado, suprimido, privado de su realidad, de su vida, de su voz, del ruido que produce al moverse, para convertirse en una imagen muda que tiembla por un instante en la pantalla y desaparece en silencio [...] La pequeña máquina actuará ante el público con sus sombras; ellos, los actores, deben contentarse con actuar ante ella".[23] Semejante situación puede caracterizarse de la siguiente manera: por primera

23 Luigi Pirandello, *On tourne* [*Se filma*], cit. por Léon PierreQuint, "Signification du cinéma" ["Significado del cine"] en *L'art cinématographique*, II, *l. c.*, p. 1415. [N. del T.: Traducido del francés. La novela de Pirandello se tituló, en efecto, *Si gira...* en su primera edición, de 1916. En 1925 se publicó una edición revisada con el título *Cuaderni di Serafino Gubbio operatore* [*Cuadernos de Serafino Gubbio, camarógrafo*]. La novela –como lo indica el propio Benjamin– propone una dura crítica a la mecanización de la vida moderna].

vez –y es eso lo que hace el cine– el ser humano está en la posición de tener que trabajar efectivamente con toda su persona viviente, pero con la condición de renunciar a su aura. Pues el aura está atada a su aquí y ahora. No hay copia [*Abbild*] de ella. El aura que circunda a Macbeth en el escenario no puede desprenderse de la que, para el público viviente, circunda al actor que lo representa. Lo propio de la grabación [*Aufnahme*] en el estudio de cine consiste en que ella coloca el equipo en el lugar del público. Por tanto, el aura que circunda al actor debe desaparecer –y junto con ella, la que circunda al personaje representado.

No es sorprendente que precisamente un dramaturgo como Pirandello sin quererlo toque, en la caracterización de la película, el fundamento de la crisis que vemos apoderarse del teatro. La obra de arte captada completamente por la reproducción técnica, incluso la que –como el cine– tiene su origen en dicha reproducción, no tiene de hecho nada más definitivamente opuesto que la [obra] de teatro.[1] Toda consideración detallada

[1] En una nota para la primera versión del ensayo, Benjamin analiza con agudeza la gestualidad de Chaplin y su vinculación con la discontinuidad inherente a la presentación cinematográfica: "La gestualidad [*Gestus*] de Chaplin no es propiamente gestualidad teatral alguna. No podría haberse mantenido en el escenario. Su significado excepcional consiste en que inserta, instala [*einmontiert*] al ser humano en el cine de acuerdo a su gestualidad –esto es, a su comportamiento corporal y mental. Eso es lo nuevo de la gestualidad de Chaplin: descompone el movimiento expresivo humano en una sucesión de pequeñas innervaciones. Cada uno de sus movimientos se compone de una sucesión de fragmentos entrecortados de movimiento. Si uno se detiene en su andar, en la forma en que manipula su bastoncito o alza su sombrero –es siempre la misma serie en sacudidas de pequeños movimientos que eleva la ley de la secuencia de imágenes cinematográficas a ley de la motricidad humana" (*GS*, I.3, 1040).

confirma esto. Observadores con conocimientos han reconocido desde hace tiempo que en la actuación fílmica "los mayores efectos se alcanzan casi siempre cuando se 'actúa' lo mínimo posible...". Arnheim ve, en 1932, "el último estadio" en "manejar el actor como un objeto de utilería que se escoge por sus características y... se coloca en el lugar correcto".[24] Otra cosa se halla en estrecha relación con esto.

El actor de teatro que actúa en la escena se traspone en un papel; al actor de cine a menudo se le niega esa posibilidad. Su *performance*

---

24 Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* [*El cine en tanto arte*], Berlín, 1932, p. 176-177. – En este contexto, cobran un interés mayor ciertas particularidades aparentemente sin importancia con las que el director de cine se aleja de las prácticas del teatro. Tales como el intento de hacer actuar al actor sin maquillaje, como lo hace entre otros Dreyer en *Jeanne d'Arc*. Éste empleó meses para encontrar los cerca de cuarenta actores de los que está compuesto el tribunal de inquisición. La búsqueda de estos actores se asemejaba a la de objetos de utilería difíciles de obtener. Dreyer puso el mayor esfuerzo para evitar similitudes de edad, de estatura, de fisionomía (Cf. Maurice Schultz: "Le maquillage" ["El maquillaje"], en *L'art cinématographique* VI. Paris 1929, p. 65-66). Si el actor se convierte en objeto de utilería, funge por otra parte el objeto de utilería no pocas veces de actor. En todo caso, no es inusual que la película esté en posición de dar un papel al objeto de utilería. En lugar de seleccionar ejemplos cualesquiera de una copia [*Fülle*] infinita, detengámonos en uno que posee una particular fuerza demostrativa. Un reloj en funcionamiento tendrá siempre en el escenario sólo un efecto perturbador. Su rol de medir el tiempo no puede tener lugar en él. Incluso en una pieza naturalista el tiempo astronómico colidiría con el escénico. En estas circunstancias es altamente significativo para la película que ocasionalmente pueda utilizar sin más la medida de tiempo de un reloj. En esto puede reconocerse más claramente que en cualquier otro rasgo cómo en ciertas circunstancias cada objeto particular de utilería puede adoptar funciones cruciales. De aquí sólo hay un paso hasta la afirmación de Pudovkin de que "la actuación que está ligada a un objeto y se construye sobre él,... [es] uno de los métodos más fuertes de conformación [*Gestaltung*] fílmica". (W. Pudowkin : *Filmregie und Filmmanuskript* [*Dirección de cine y manuscrito cinematográfico*]. [Bücher der Praxis [Libros de la praxis], Bd. 5] Berlin, 1928, p. 126). De esta forma, el cine es el primer medio artístico que está en posición de mostrar cómo la materia participa [*mitspielt*] en lo humano. Gracias a ello puede ser un excelente instrumento para la representación [*Darstellung*] materialista.

[*Leistung*] no es completamente unificada, sino [está] compuesta de muchas ejecuciones individuales. Junto a consideraciones accidentales sobre: alquiler del estudio, disponibilidad de los colegas, decorado, etc., son necesidades elementales de la maquinaria las que desintegran la actuación del actor en una serie de episodios editables. Se trata sobre todo de la iluminación, cuya instalación obliga a habérselas con la representación de un proceso, que sobre la pantalla aparece como un decurso unitario y rápido, en una serie de tomas individuales que posiblemente se extienden por horas en el estudio. Para no hablar de montajes más tangibles. De esta manera, se puede filmar el salto desde una ventana en el estudio en la forma de un salto desde un andamiaje, pero la subsiguiente huida, de ser necesario, [puede filmarse] semanas más tarde en una toma exterior. Por lo demás, resulta muy fácil construir casos aún más paradójicos. Se puede requerir de un actor que, luego de que toquen a la puerta, se sobresalte. Quizá este sobresalto no resultó como se deseaba. Entonces el director puede acudir al recurso [*Auskunft*], en la ocasión en la que el actor se encuentre de nuevo en el estudio, de hacer un disparo a la espalda de éste, sin su previo conocimiento. Se puede grabar el susto del actor en este momento y editarlo en la película. Nada muestra más dramáticamente que el arte abandonó el reino de la "bella apariencia" que por tanto tiempo se consideró el único en el que podría [*könne*] medrar.

En la segunda versión del ensayo, inserta Benjamin el siguiente comentario en una nota que sirve para aclarar la referencia a la bella apariencia: "La significación de la bella apariencia se funda en la época de la percepción aurática, época que se dirige a su fin. La teoría estética pertinente aquí recibió su versión más explícita en Hegel, para quien la belleza 'es aparición del espíritu en su forma [*Gestalt*] sensible inmediata, creada por el espíritu como adecuada para él (Hegel: *Obras* X, 2. Berlin 1837, p. 121). En verdad, esta versión tiene ya rasgos epigona-

les. La fórmula de Hegel, según la cual el arte 'despojaría [*fortnehme*] de la apariencia y el engaño de este mundo inferior [*schlechten*], pasajero' el 'contenido verdadero de los fenómenos [*Erscheinungen*]' (Hegel: l. c. X, I, p. 13), ya se ha desprendido del fundamento de experiencia heredado de esta doctrina" (*GS*, VII.1, 368).

X

El extrañamiento del actor ante el equipo, como lo describe Pirandello, es en realidad del mismo tipo que el extrañamiento del ser humano ante su imagen [*Erscheinung*] en el espejo. Pero ahora la imagen especular se puede desprender del espejo, se ha vuelto transportable. ¿Adónde se la transporta? Ante el público.[25] La conciencia de este hecho no abandona al actor ni por un momento. *El actor de cine sabe, mientras está frente al equipo, que en última instancia tiene que habérselas con el público: el público de compradores que constituyen el mercado.* Este mercado, al que el actor se entrega no sólo con su fuerza de trabajo, sino con piel y cabellos, con corazón y riñones, le resulta tan inasible en el momento de

25 La transformación de las formas de exhibición a través de la técnica de reproducción que se puede constatar aquí, también se hace perceptible en la política. La crisis actual de las democracias burguesas trae consigo una crisis de las condiciones que son decisivas para la exhibición del dirigente [político]. Las democracias exhiben al dirigente directamente en la propia persona y para ser precisos ante representantes. ¡El parlamento es su público! Con las innovaciones del equipo de grabación, que permiten hacer al orador, durante su discurso, audible para un sinnúmero [de auditores] y poco después visible para un sinnúmero [de espectadores], la exhibición del político ante dicho equipo pasa al primer plano. Los parlamentos quedan desiertos al mismo tiempo que los teatros. La radio y el cine no sólo transforman la función del actor profesional, sino de igual manera la de aquél que, tal como lo hacen los dirigentes, se representa ante ellos. La dirección de esta transformación es la misma en el actor de cine y en el dirigente, independientemente de sus diferentes tareas especiales. Ella busca alcanzar la exhibición de ejecuciones más examinables [*prüfbaren*], incluso más apropiables, bajo determinadas condiciones sociales. Ello tiene como resultado una nueva selección [*Auslese*], una variedad de elección ante el equipo, de la que el *Star* y el dictador surgen victoriosos.

su ejecución –destinada a ese mercado– como a cualquier artículo que se hace en una fábrica. ¿No debía tener esta circunstancia un papel en la aprehensión, la nueva angustia que, según Pirandello, se apodera del actor ante el equipo? El cine responde al encogimiento del aura con una construcción artificial de la *personality* fuera del estudio. El culto a las *stars* que requiere el capital del cine [*Filmkapital*] conserva aquella magia de la personalidad que hace largo tiempo sólo existe en la magia pútrida de su carácter de mercancía. Mientras el capital cinematográfico determine el curso, no puede adscribirse al cine actual en general otro mérito revolucionario que el de llevar a cabo una crítica revolucionaria de las concepciones [*Vorstellungen*] heredadas del arte. No disputamos que el cine actual, en casos particulares, pueda ir más allá y llevar a cabo una crítica revolucionaria de las relaciones sociales, incluso del orden de propiedad. Pero no yace allí el acento [*Schwerpunkt*] de la presente investigación, como tampoco el de la producción fílmica de Europa occidental.

Es inherente a la técnica del cine, exactamente como a la del deporte, que todo el que asiste a las *performances* [*Leistungen*] que exhiben lo hace en carácter de medio especialista. Basta haber escuchado una vez un grupo de repartidores de periódicos discutir, apoyados en sus bicicletas, los resultados de una carrera de bicicletas, para entender esta situación. No por nada organizan los editores de periódicos carreras para sus repartidores. Éstas despiertan gran interés entre los participantes. Pues el vencedor en estos eventos tiene una posibilidad de ascender de repartidor a corredor. De la misma manera, por ejemplo, el noticiario ofrece a cualquier persona una posibilidad de ascender de transeúnte a extra. De esta forma, bajo ciertas circunstancias, ésta puede verse traspuesta [*versetzt*] a una obra de arte –piénsese en *Tres canciones sobre Lenin* de Vertov o en *Borinage* de Ivens.[26] Todo ser *humano*

26 [N. del T.: Benjamin se refiere a los documentales *Tri pesni* o *Lenine* (1934), del ruso Dziga Vertov, y *Misère au Borinage* [*Miseria en Borinage*] (1933), del belga Joris Ivens].

de hoy puede expresar una exigencia de ser filmado. Esta exigencia se aclara mejor con una mirada a la situación histórica del espacio de la escritura [*Schrifttums*] en la actualidad.

Durante siglos, en el espacio de la escritura la situación era la siguiente: un pequeño número de escritores se enfrentaba a un número de lectores varios miles de veces mayor. En esta situación se produjo un cambio hacia finales del siglo pasado. Con la creciente expansión de la prensa, que ponía a disposición de la comunidad lectora siempre nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, laborales y locales, partes cada vez mayores de dicha comunidad aparecían [*gerieten*] –en un primer momento de manera ocasional– entre los escritores. Ello empezó con el hecho de que la prensa diaria les abrió sus "buzones de correo"; y hoy la situación es tal que no hay casi europeo en actividad laboral que no pueda en principio encontrar en alguna parte la ocasión de publicar una experiencia laboral, una queja, un reportaje o algo similar. Con ello, la diferencia entre autor y público está a punto de perder su carácter fundamental. Se convierte en una [diferencia] funcional, que se aplica de una u otra manera de caso en caso. El lector está listo en todo momento a hacerse un escritor. En tanto el experto [*Sachverständiger*] en que debe convertirse, bien o mal en un proceso de trabajo altamente especializado –aunque sea sólo como experto de una mínima tarea–, obtiene acceso a la autoría. En la Unión Soviética el trabajo mismo se hace palabra. Y su representación en palabras conforma una parte de la capacidad que se requiere para su ejercicio. La autoridad literaria ya no está fundamentada en la educación especializada sino en la politécnica y así [resulta] un bien común[27].

27 Se pierde así el carácter privilegiado de las técnicas correspondientes. Aldous Huxley escribe: "Los avances en tecnología han llevado... a la vulgaridad... El proceso de reproducción y la prensa rotativa hicieron posible la indefinida multiplicación de la escritura y de las imágenes. La educación universal y salarios relativamente altos han creado un enorme público que sabe leer y puede pagarse material de lectura y visual. Una gran industria ha sido creada

Todo ello puede trasponerse sin dificultad al cine, en donde desplazamientos, que en el espacio de la escritura han requerido siglos, se cumplen en el curso de una década. Pues en la praxis del cine –sobre todo del ruso– este desplazamiento ya se ha hecho efectivo. Una parte de los actores que encontramos en una película rusa no son actores en el sentido nuestro, sino gente que se representa [*darstellen*] –y sobre todo en verdad en su proceso

---

para proveer estas mercancías. Ahora bien, el talento artístico es un fenómeno muy raro; de lo que se concluye... que, en toda época y en todos los países, el arte en su mayor parte ha sido malo. Pero la proporción de basura [*trash*] en el total de la producción artística es ahora mayor que en cualquier otro período. Que deba ser así es un asunto de simple aritmética. La población de Europa occidental ha crecido en un poco más del doble durante el último siglo. Pero la cantidad de material de lectura –y visual se ha incrementado, imagino, al menos veinte veces y posiblemente cincuenta o incluso cien veces. Si había n hombres de talento en una población de x millones, habrá presumiblemente 2n hombres de talento en 2x millones. La situación puede resumirse así. Por cada página impresa o de imágenes publicada hace un siglo, veinte o quizá incluso cien páginas se publican hoy. Pero por cada hombre de talento que entonces vivía, sólo hay dos hoy. Es posible claro está que, gracias a la educación universal, muchos talentos potenciales que en el pasado habrían sido abortados [*stillborn*], tengan ahora la posibilidad de desarrollarse. Supongamos, entonces, que ahora hay tres o incluso cuatro hombres de talento por cada uno de los de tiempos anteriores. Todavía sigue siendo cierto decir que el consumo de material de lectura –y visual– ha sobrepasado con mucho la producción natural de escritores dotados y de dibujantes. Lo mismo ocurre con el material sonoro. La prosperidad, el gramófono y la radio han creado una audiencia de escuchas que consume una cantidad de material sonoro que se ha incrementado fuera de toda proporción en relación al incremento de la población y el consiguiente incremento natural de músicos talentosos. De todo esto se concluye que en todas las artes la producción de basura es tanto absoluta como relativamente más grande de lo que era en el pasado; y que debe permanecer más grande por todo el tiempo en el que el mundo continúe consumiendo las desmedidas cantidades actuales de material de lectura, visual y sonoro" (Aldous Huxley, *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale* [*Crucero de invierno. Viaje a la América central*], París, p. 273-275. [N. del T.: traducido del inglés: *Beyond the Mexique Bay. A Traveller's Journal* [*Más allá de la bahía de México. Diario de un viajero*], Londres, 1949, pp. 274ff]). Esta manera de ver las cosas no es obviamente progresiva.

de trabajo. En Europa occidental, la explotación capitalista del cine prohíbe tomar en cuenta el derecho legítimo que tiene el ser humano actual sobre su ser reproducido. Bajo estas circunstancias, la industria del cine tiene todo el interés en acicatear [*stacheln*] la participación de las masas a través de concepciones ilusorias y especulaciones ambivalentes.

XI

El rodaje de una película, y especialmente el de una película sonora, ofrece un espectáculo que antes nunca y en ninguna parte era concebible. Representa un proceso al que ya no puede asignarse ningún punto de vista único que haga posible que el equipo de filmación, el equipo de iluminación, el cuadro de asistentes, etc. –que como tales no pertenecen al proceso de interpretación– no interfieran el campo visual del espectador. (A menos que el posicionamiento [*Einstellung*] de su pupila coincida con el del equipo de filmación). Esta circunstancia, más que cualquier otra, hace superficiales y sin importancia las semejanzas que acaso existen entre una escena en el estudio de grabación y [una] en las tablas. El teatro conoce por principio el lugar desde el cual lo que acontece difícilmente pueda verse con claridad como ilusorio. No existe tal lugar respecto a la escena del rodaje. La naturaleza ilusoria de ésta es una naturaleza de segundo grado; es el resultado de un montaje. Esto significa: *en el estudio de cine, el equipo ha penetrado de manera tan profunda en la realidad* [Wirklichkeit] *que el aspecto puro de ésta, libre del cuerpo extraño del equipo, es el resultado de un procedimiento particular, que consiste en la toma por medio de un equipo fotográfico especialmente colocado y su montaje con otras tomas de tipo similar.* El aspecto libre de equipo de la realidad [*Realität*] ha alcanzado aquí su punto más artificial y la vista de la realidad [*Wirklichkeit*] inmediata se ha vuelto una flor azul en el país de la técnica.[1]

[1] En las notas para una última versión del ensayo, anota Benjamin: "En la medida en que la reproducción [*Wiedergabe*] de la

realidad [*Realität*] en el cine se hace 'más fiel', deben aumentar en importancia y fuerza de penetración aquellos elementos formales que destrozan [*Zertrümmern*] la imagen de una realidad total" (*GS*, VII.2, 677).

Ese estado de cosas, que tan distinto es al del teatro, puede confrontarse de manera aún más instructiva con el de la pintura. Aquí debemos hacer la pregunta: ¿cómo se comporta el operador respecto al pintor? Para su respuesta, permítasenos una construcción auxiliar que se apoya en *el* concepto de operador que es corriente en cirugía. El cirujano representa uno de los polos de un orden, en el que el mago se encuentra en el otro. La actitud del mago, que cura al enfermo imponiéndole las manos, es distinta de la del cirujano, que realiza una intervención en el enfermo. El mago mantiene la distancia natural entre él y el paciente; más precisamente: la reduce –gracias a la imposición de su mano– sólo un poco y la incrementa –gracias a su autoridad– mucho. El cirujano procede al contrario: disminuye mucho la distancia respecto al paciente –al penetrar en su interior– y la aumenta sólo un poco –a través de la cautela con que su mano se mueve entre los órganos. En una palabra: a diferencia del mago (que persiste aún en el médico general), el cirujano renuncia en el momento decisivo a posicionarse de humano a humano respecto al enfermo; antes bien, penetra operativamente en él. –El mago y el cirujano se comportan como el pintor y el camarógrafo. El pintor observa en su trabajo una distancia natural respecto a lo dado [*Gegebenen*], el camarógrafo al contrario penetra profundamente en el tejido de los datos [*Gegebenheit*].[28] Las imágenes que ambos

28 Las audacias del camarógrafo pueden compararse de hecho con las del cirujano. Luc Durtain menciona en una lista de destrezas gestuales de la técnica, aquellas "que son necesarias en cirugía en ciertas intervenciones difíciles. Escojo como ejemplo un caso de la otorrinolaringología...; me refiero al llamado procedimiento de perspectiva endonasal; o apunto a las destrezas acrobáticas

obtienen son inconmensurablemente diferentes. La del pintor es total, la del camarógrafo, diversamente fragmentada, cuyas partes se integran según una nueva ley. *De esta forma la representación fílmica de la realidad es incomparablemente de mayor importancia para el ser humano de hoy porque le ofrece el aspecto de la realidad* [Wirklichkeit] *libre de equipo –que él tiene derecho a exigir de la obra de arte– precisamente sobre la base de su más intensiva penetración con el equipo.*[1]

En la primera versión del ensayo, Benjamin comenta en este sentido: "El cine sirve para entrenar al ser humano en aquellas nuevas apercepciones y reacciones condicionadas por la manipulación [*Umgang*] de un equipo [*Apparatur*] cuyo rol en su vida aumenta casi a diario. Hacer del enorme equipamiento técnico de nuestro tiempo objeto de la inervación humana –esa es la tarea histórica al servicio de la cual el cine adquiere su verdadero sentido" (*GS*, I.2, 444-5). Asimismo, en su "Réplica a Oscar A. H. Schmitz" (1927), anota: "De los puntos de ruptura de las formaciones artísticas, el cine es uno de los más poderosos. Efectivamente, con él surge *una nueva región de la conciencia*. Él es –para decirlo con una palabra– el único prisma en el que, para el ser humano de hoy, el entorno inmediato, los espacios en los que vive, se ocupa de sus asuntos y se divierte, se distinguen comprensible, razonable y apasionadamente" (*GS*, II.2, 752).

---

que, dirigidas por la imagen invertida del espejo, la cirugía de laringe tiene que llevar a cabo; también podría hablar de la cirugía de oído, que recuerda el trabajo de precisión de los relojeros. Qué rica gradación [*Stufenfolge*] de la más sutil acrobacia muscular no se requiere del hombre que quiere reparar el cuerpo humano o salvarlo, piénsese sólo en la operación de cataratas, en la que por así decirlo hay un debate del bisturí [*Stahls*] con trozos de tejido casi fluidos, o en la significativa intervención en la región abdominal [*Weichgegend*] (Laparotomía)". Luc Durtain: "La technique et l'homme" ["La técnica y el hombre"], en: *Vendredi*, 13 mars 1936, No. 19.

XII

La reproducibilidad técnica de la obra artística cambia la relación de la masa para con el arte. De la más retrógrada, por ejemplo respecto a un Picasso, se transforma en la más progresiva, por ejemplo frente a un Chaplin. Además, este comportamiento progresivo se caracteriza porque en él el placer de mirar y de experimentar [*erleben*] se vincula inmediata e íntimamente con la actitud de juzgar del experto. Esta vinculación es un indicio social importante. De hecho, mientras más disminuye la significación social de un arte, más se disocian –como se muestra con claridad frente a la pintura– la actitud crítica y la fruitiva en el público. Se disfruta lo convencional acríticamente, lo verdaderamente nuevo se critica con renuencia. En el cine [*Kino*] coinciden la actitud crítica y la fruitiva del público. Y en realidad la circunstancia decisiva allí es: en ninguna parte como en el cine las reacciones de los individuos, cuya suma constituye la reacción masiva del público, se muestran de entrada tan condicionadas por su inminente masificación. Y al manifestarse, se controlan. Todavía la comparación con la pintura sigue siendo útil. El cuadro siempre había reclamado especialmente la observación de uno o de pocos. La observación simultánea de cuadros por parte de un gran público, tal y como se instaura en el siglo diecinueve, es un síntoma temprano de la crisis de la pintura; una crisis que en modo alguno provocó únicamente la fotografía, sino que, con relativa independencia de ésta, fue provocada por el requerimiento de la obra artística frente a la masa.

Es así que la pintura no puede ofrecer el objeto de una recepción colectiva simultánea, como fue siempre el caso de la arquitectura, como fue una vez el caso de la epopeya, como es hoy el

caso del cine. Y por pocas que sean las conclusiones que han de sacarse sobre el rol social de la pintura de esta circunstancia de nacimiento, ella tiene el peso de una grave restricción en el momento en que la pintura, a causa de circunstancias particulares y en cierta medida contra su naturaleza, se confronta inmediatamente con las masas. En las iglesias y monasterios de la Edad Media y en los palacios de príncipes hasta cerca de finales del siglo dieciocho, la recepción colectiva de pinturas tuvo lugar no de manera simultánea, sino de manera múltiplemente graduada y jerárquicamente mediada. Una vez que esa situación cambió, se hizo explícito el conflicto particular en el que la pintura se ha visto envuelta por la reproducibilidad técnica de la imagen. Si incluso se la intentó llevar hasta las masas en galerías y salones, no había ninguna vía por la que las masas hubieran podido organizarse y controlarse en dicha recepción.[29] Así precisamente el mismo público que reacciona progresivamente ante una película de humor absurdo [*Groteskfilm*], se convierte en retrógrado ante el surrealismo.

29 Esta perspectiva parecerá quizás torpe; pero como muestra el gran teórico Leonardo, las perspectivas torpes pueden muy bien ser invocadas a su tiempo. Leonardo compara la pintura y la música en los términos siguientes: "La Pintura es superior a la música porque no debe morir desde el momento en que se la ha llamado a la vida, como es el caso infortunado de la música... La música, que se volatiliza tan pronto como surge, va a la zaga de la pintura que con el uso del barniz se ha hecho eterna" ([Leonardo da Vinci: Frammenti letterarii e filosofici] cit. Fernand Baldensperger: "Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840" ["La reafirmación de las técnicas en la literatura occidental de 1840"], en *Revue de Littérature comparée* [*Revista de literatura comparada*], XV/I, Paris 1935, p. 79 [nota I]).

XIII

El cine tiene sus características distintivas [*Charakteristika*] no sólo en la manera en que el hombre se representa para el equipo de grabación [*Aufnahmeapparatur*], sino en la que con ayuda de éste se representa el mundo en torno. Una ojeada a la psicología del rendimiento [*Leistungspsychologie*] ilustra la capacidad del equipo para hacer pruebas [*testen*]. Una ojeada al psicoanálisis la ilustra desde otro lado. El cine ha enriquecido de hecho nuestro mundo perceptivo [*Merkwelt*] con métodos que pueden ilustrarse con los de la teoría freudiana. Un lapsus en la conversación pasaba desapercibido hace cincuenta años, más o menos. Que de pronto abriese una perspectiva profunda en la conversación que antes parecía discurrir en primer plano, debía considerarse una excepción. Pero eso ha cambiado desde la *Psicopatología de la vida cotidiana*. Ella aisló, y al mismo tiempo hizo analizables, cosas que antes flotaban inadvertidas en la ancha corriente de lo percibido. El cine ha tenido como consecuencia una profundización similar de nuestra apercepción a todo lo ancho del mundo perceptivo óptico y ahora también del acústico. El anverso de esta situación [*Sachverhalt*] es que las realizaciones [*Leistungen*] que muestra el cine son analizables de manera mucho más exacta y mucho más rica en puntos de vista que las que se representan en la pintura o sobre la escena. Respecto a la pintura, la información incomparablemente más exacta de la situación es lo que constituye la mayor susceptibilidad al análisis de la realización representada en el cine. Respecto a la escena, la mayor susceptibilidad al análisis de la realización cinematográficamente representada está condicionada por una más alta capacidad de aislamiento. Esta circunstancia tiene la tendencia

–y en eso consiste su importancia capital– de promover la mutua interpenetración de arte y ciencia. De hecho, apenas se puede determinar si un comportamiento cuidadosamente preparado dentro de una determinada situación –como un músculo en un cuerpo– cautiva más fuertemente por su valor artístico o por su utilidad científica. *Una de las funciones revolucionarias del cine será hacer que la utilización artística y la científica de la fotografía, que antes por lo general se excluían, se reconozcan como idénticas.*[30]

En las versiones primera y segunda del ensayo, este apartado comienza con la siguiente afirmación, en itálicas: *"La más importante de las funciones sociales del cine es producir el equilibrio entre el humano y el equipo* [Apparatur]" (*GS*, I.2, 460 y VII.1, 365).

En tanto el cine, a través de primeros planos de su inventario, a través del énfasis en detalles escondidos en accesorios [*Requisiten*] que nos son familiares, a través de la investigación de medios [*Milieus*] banales bajo la dirección genial del lente, aumenta, por una parte, la conciencia de los procesos inevitables [*Zwangsläufigkeiten*] por los que se rige nuestra existencia [*Da-*

30 Si buscamos una analogía a esta situación, se nos ofrece una [muy] reveladora en la pintura del Renacimiento. También allí encontramos un arte cuyo auge incomparable y cuya significación descansan en no pequeña medida en el hecho de que integraba una cantidad de nuevas ciencias o en cualquier caso de nuevos datos de la ciencia. Aprovecha la anatomía y la perspectiva, las matemáticas, la meteorología y la teoría de los colores. "¿Qué hay más lejano de nosotros", escribe Valéry, "que la ambición desconcertante de un Leonardo que, considerando la Pintura como una meta suprema o una suprema demostración de conocimiento, pensaba que exigía la adquisición de la omnisciencia y no retrocedía ante un análisis general cuya profundidad y precisión nos confunden?" (Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, *l.c.*, p. 191, "Autour de Corot" ["En torno a Corot"]). [N. del T.: Traducido del francés].

sein], ¡por la otra, logra asegurarnos un campo de acción inmenso e insospechado! Nuestros cafés y las calles de nuestras grandes ciudades, nuestras oficinas y nuestras habitaciones amuebladas, nuestras estaciones y fábricas, parecían encerrarnos sin esperanza. Entonces llegó el cine e hizo estallar este mundo carcelario con la dinamita de las décimas de segundo, para que ahora emprendamos calmadamente viajes de aventuras entre sus ruinas esparcidas por todos lados.[1] Con el *close-up*

[1] En su ensayo "Réplica a Oscar A. H. Schmitz" (1927), en un pasaje muy cercano a éste comenta Benjamin: "Estas oficinas, estos cuartos amueblados, estos cafés, estas calles de gran ciudad, estas estaciones y fábricas son en sí mismos feos, incomprensibles [*unfaßlich*], desesperanzadamente tristes. O mejor: eran y parecían eso, hasta que vino el cine" (*GS*, II.2, 752). Por otra parte, en "Pequeña historia de la fotografía" (1931), Benjamin, comentando la prosa de *Nadja*, atribuye estas características a la fotografía: "Ella convierte las calles, puertas, plazas de la ciudad en ilustraciones de una novela sensacionalista [*Kolportageroman*], quita [*zapft ab*] a estas arquitecturas centenarias su evidencia banal, para orientarlas con la intensidad más original hacia el acontecer representado..." (*GS*, II.1, 301).

se extiende el espacio, con la cámara lenta, el movimiento. Y así como en la ampliación no se trata de una mera clarificación de aquello que "de todas maneras" se ve indistinto, sino que antes bien se hacen evidentes construcciones estructurales completamente nuevas de la materia, tampoco la cámara lenta hace evidentes sólo motivos del movimiento [*Bewegungsmotive*] conocidos, sino que descubre en éstos [otros] completamente desconocidos, "que en absoluto tienen el efecto de lentificaciones de movimientos más rápidos, sino el de [movimientos] pro-

piamente deslizantes, flotantes, extraterrenales".[31] Así se hace palpable que es una naturaleza la que habla a la cámara y otra la que habla al ojo; otra sobre todo porque el lugar de un espacio entretejido por el humano con la conciencia lo ocupa uno entretejido inconscientemente. Si es muy común que se pueda dar cuenta del andar de la gente, aunque sólo sea a grandes rasgos, nada determinado se sabe de la postura en la fracción de segundo de dar el paso. Si nos resulta familiar a grandes rasgos el gesto de asir que hacemos con el encendedor o con la cuchara, apenas sabemos lo que ocurre propiamente con él entre la mano y el metal, menos aún cómo oscila con las diferentes disposiciones [*Verfassungen*] en que nos encontramos. Aquí interviene la cámara con sus medios auxiliares, su descender y ascender, su interrumpir y aislar, su extender y condensar la secuencia, su ampliar y disminuir. Sólo a través de ella nos percatamos del inconsciente óptico, como a través del psicoanálisis nos percatamos del inconsciente pulsional.

En las versiones primera y segunda del ensayo, Benjamin entra en consideraciones que apuntan a las implicaciones psíquicas (individuales y colectivas) de dicho inconsciente óptico, en un lenguaje que evidencia la impronta freudiana: "Por lo demás hay entre ambos tipos de inconsciente relaciones muy estrechas. Pues los aspectos múltiples que el aparato de grabación obtiene de la realidad sólo yacen, en gran parte, fuera del espectro normal de la percepción sensorial. Muchas de las deformaciones y estereotipos, las transformaciones y las catástrofes que pueden afectar el mundo de la óptica en las películas, lo afectan de hecho en las psicosis, en alucinaciones, en sueños. Y por tanto aquellas formas de proceder de la cámara son otros tantos procedimientos gracias a los cuales la percep-

31 Rudolf Arnheim, *l. c.*, p. 138.

ción colectiva puede apropiarse de las formas individuales de percepción del psicótico o del que sueña [...] [Y lo hace] mucho menos con representaciones del mundo de los sueños que con la creación de figuras del sueño colectivo como el trotamundos Micky-Mouse.

Si uno se da cuenta de qué peligrosas tensiones ha producido en las grandes masas la tecnificación con sus consecuencias –tensiones que en estados críticos adquieren un carácter psicótico–, entonces se llegará a la conclusión de que esta misma tecnificación ha producido para sí la posibilidad de una vacuna psíquica contra tales psicosis de masas mediante ciertas películas en las que un desarrollo forzado de fantasías sádicas o representaciones imaginarias masoquistas puede impedir que éstas maduren natural y peligrosamente en las masas. La risa representa la irrupción anticipada y saludable de tales psicosis de masas. La inmensa cantidad de acontecimientos de humor absurdo [*grotesken*] que se consumen en el cine son un índice impactante de los peligros que amenazan a la humanidad con las represiones [*Verdrängungen*] que la civilización trae consigo. Las películas americanas de humor absurdo y las de Disney producen un estallido [*Sprengung*] terapéutico del inconsciente. Su precursor fue el *excentric.* Él fue el primero en sentirse en casa en los nuevos márgenes de acción que el cine hizo posibles: su ocupante temporal [*Trockenwohner*]. En este contexto, Chaplin tiene su lugar en tanto figura histórica" (*GS*, I.2, 461-462 y VII.1, 376-377).

XIV

Desde siempre ha sido una de las tareas más importantes del arte generar una interrogación para cuya completa satisfacción no ha llegado aún la hora.[32] La historia de toda forma artística atraviesa tiempos críticos en los que tiende hacia efectos que pueden darse fácilmente sólo en un modificado estándar técnico, esto es, en una nueva forma artística. Las resultantes extravagancias y crudezas del arte, que se producen particularmente en los llamados tiempos decadentes, provienen en realidad de su más rico centro de fuerzas histórico. Todavía recientemente, el dadaísmo ha estado repleto de tales barbaridades. Sólo ahora se hace reconocible

32 "La obra de arte", dice André Bretón, "sólo tiene valor en tanto se estremece con reflejos del futuro". De hecho, toda forma de arte cultivada se encuentra en la intersección de tres líneas de evolución. Por una parte, la técnica trabaja hacia una determinada forma artística. Antes de que apareciera el cine, había pequeños fotolibros cuyas imágenes, que pasaban fugazmente ante el espectador debido a la presión del pulgar, mostraban una pelea de boxeo o un partido de tenis; había máquinas de monedas en los bazares cuyo desfile de imágenes era animado con el giro de una manivela. – En segundo lugar, las formas artísticas heredadas trabajan en ciertos estadios de su evolución concentradamente hacia efectos que serán alcanzados, más tarde, fácilmente [*zwanglos*] por una forma nueva. Antes de que el cine alcanzara su cúspide, los dadaístas buscaban a través de sus eventos producir un movimiento en el público que luego un Chaplin provocaría de forma natural. – En tercer lugar, transformaciones sociales inconspicuas trabajan hacia una transformación de la recepción, que sólo aprovechará [*zugute kommt*] la nueva forma artística. Antes de que el cine hubiera comenzado a construir su público, en el panorama imperial [*Kaiserpanorama*] las imágenes (que ya habían cesado de ser inmóviles) eran recibidas por un público que se congregaba. Este público se encontraba frente a una pantalla en la que se fijaban estereoscopios: uno para cada visitante.

su impulso: *el dadaísmo intentaba producir, con los medios de la pintura (o de la literatura), los efectos que el público busca hoy en el cine.*

Toda generación de demandas fundamentalmente nueva, pionera, trascenderá su propia meta. El dadaísmo lo hizo en la medida en que sacrificó los valores de mercado, que el cine posee en tan alto grado, en favor de intenciones más significativas –de las que evidentemente no estaba consciente en la forma aquí descrita. Los dadaístas ponían mucho menos peso en la utilidad mercantil de sus obras de arte que en su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa [*kontemplativer Versenkung*]. Buscaron alcanzar esta inutilidad en no poca medida a través de la desvalorización de su material. Sus poemas son "ensaladas de palabras", contienen giros obscenos y toda basura imaginable del lenguaje. Lo mismo [se aplica a] sus pinturas, en las que montaban botones o boletos. Lo que logran con tales medios es una destrucción sin consideraciones del aura de su producción [*Hervorbringung*], a la que le imprimen, con los medios de producción, el estigma [*Brandmal*] de una reproducción. Ante un cuadro de Arp o un poema de August Stramm es imposible darse tiempo para el recogimiento y la opinión como ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke. A la inmersión, que en la degeneración de la burguesía se hizo una escuela de comportamiento asocial, se le enfrenta la distracción [*Ablenkung*] como una variedad de com-

---

Ante estos estereoscopios aparecían automáticamente imágenes individuales que se detenían brevemente y luego daban lugar a otras. Con medios semejantes debió trabajar todavía Edison cuando exhibió las primeras cintas de película (antes de que se conocieran la pantalla fílmica y el procedimiento de la proyección) a un pequeño público que miraba dentro del aparato [*Apparat*] en el que la secuencia de imágenes se desenvolvía. Por lo demás, se evidencia en la institución [*Einrichtung*] del panorama imperial de manera particularmente clara una dialéctica de la evolución. Poco antes de que el cine hiciera colectiva la contemplación de imágenes, ante los estereoscopios de este establecimiento rápidamente obsoleto, la contemplación individual de imágenes alcanza su cúspide con la misma fuerza que tuvo alguna vez la contemplación del ídolo [*Götterbilds*] por parte del sacerdote en su celda.

portamiento social.[33] De hecho, las expresiones dadaístas aseguraban una distracción más bien vehemente al hacer de la obra de arte el centro de un escándalo. Ante todo, tenía que satisfacerse una exigencia: crear indignación pública.

En los dadaístas la obra de arte dejó de ser una apariencia atractiva o una estructura sonora convincente para convertirse en un proyectil. Ella alcanzaba al observador; adquiría una cualidad táctil. Con ello favorecía la demanda del cine, cuyo elemento distractor es asimismo fundamentalmente táctil, de hecho se basa en la alternancia de escenarios y tomas que asedian espasmódicamente al espectador. Comparemos la pantalla [*Leinwand*] sobre la que se desarrolla la película con el lienzo [*Leinwand*] sobre el que se encuentra la pintura. El último invita al observador a la contemplación [*Kontemplation*]; ante él puede abandonarse al curso de sus asociaciones. Ante la toma cinematográfica no puede hacerlo. Apenas la ha captado el ojo, ya ésta se ha transformado. Ella no puede fijarse. Duhamel, quien odia el cine y nada ha comprendido de su importancia, aunque sí muchas cosas de su estructura, indica esta circunstancia con la nota: "Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes en movimiento se substituyen a mis propios pensamientos".[34] De hecho, el curso de las asociaciones del que observa las imágenes se ve interrumpido inmediatamente por el cambio de éstas. En ello se basa el efecto de *shock* del cine que, como todo efecto de *shock*, quiere ser absorbido a través de *una* incrementada atención

33 El arquetipo teológico de esta inmersión es la conciencia de estar a solas con su Dios. Con esta conciencia se reforzó, en las grandes épocas de la burguesía, la libertad de sacudirse la imposición eclesiástica. En las épocas de su decadencia, la misma conciencia debía dar cuenta de la tendencia oculta de sustraer de los asuntos de la comunidad aquellas mismas fuerzas que el individuo ponía a trabajar en su trato con Dios.

34 Georges Duhamel, *Scénes de la vie future* [*Escenas de la vida futura*], París, 1930, p. 52. [N. del T.: traducido del francés].

[*Geistesgegenwart*].[35] *Gracias a su estructura técnica el cine ha liberado el efecto físico de* shock *del embalaje por así decirlo moral en que todavía lo mantenía el dadaísmo.*[36]

35 El cine es la forma artística que corresponde al incremento del peligro que los [humanos] de hoy tienen que mirar a la cara. La necesidad de abandonarse a efectos de *shock* es una adaptación de los humanos a los peligros que los amenazan. El cine corresponde a transformaciones de profundo alcance del aparato de la apercepción -cambios como los que experimenta, en la escala de la existencia privada, todo paseante en el tráfico de la gran ciudad y, a escala histórica, todo ciudadano de hoy de un Estado.

36 Tanto como para el dadaísmo, podemos obtener del cine informaciones importantes para el cubismo y el futurismo. Ambos aparecen como tentativas insuficientes por parte del arte de dar cuenta de la completa penetración de la realidad [*Wirklichkeit*] con el equipo [*Apparatur*]. Estas escuelas emprendieron su intento, a diferencia del cine, no a través de una explotación del equipo para la representación artística de la realidad [*Realität*], sino por medio de una especie de aleación de realidad representada y equipo representado. Por ello, en el cubismo, el papel preponderante lo desempeña la premonición de la construcción de ese aparato, que se basa en la óptica; en el futurismo, la premonición de los efectos de ese equipo, que alcanzan su cúspide en el rápido transcurso de la banda de película.

XV

La masa es una matriz de la que en el presente surge renovado [*neugeboren*] todo comportamiento usual respecto a las obras de arte. La cantidad se ha convertido en calidad: *la masa mucho más grande de participantes ha producido un tipo transformado de participación* [Anteil]. No debe confundir al observador el hecho de que esta participación aparezca en un primer momento en una forma desacreditada. Sin embargo, no han faltado los que se han detenido apasionadamente justo en este lado superficial del asunto. Entre estos, Duhamel [es el que] se ha expresado más radicalmente. Lo que ante todo él tiene contra el cine es el tipo de participación que despierta en las masas. Lo llama "una diversión de hilotas, un pasatiempo de iletrados, de criaturas miserables, atontadas por su ocupación y sus preocupaciones [...], un espectáculo que no exige ningún esfuerzo, que no supone ninguna secuencia en las ideas, no alza ninguna interrogante, no aborda con seriedad ningún problema, no enciende ninguna pasión, no despierta en el fondo de los corazones ninguna luz, no excita ninguna esperanza, sino la ridícula de ser, algún día, un *star* en Los Angeles".[37] Como se ve, se trata en el fondo de la vieja queja de que las masas buscan distracción [*Zerstreuung*], mientras que el arte exige recogimiento del observador. Ese es un lugar común. Sólo queda la pregunta de si él ofrece una plataforma para la investigación sobre el cine. -Se trata aquí de mirar más de cerca. Distracción y recogimiento se encuentran en una oposición que permite la siguiente formulación: el que se recoge ante la

37 Georges Duhamel, *l. c.*, p. 58. [N. del T.: Traducido del francés].

obra de arte se sumerge en ella; entra en esa obra, como lo relata la leyenda de un pintor chino al mirar su pintura concluida. En comparación, la masa distraída por su parte sumerge en sí la obra de arte. De manera más patente, las edificaciones [*Bauten*]. La arquitectura [*Architektur*] ofreció desde siempre el prototipo de una obra de arte cuya recepción tiene lugar en la distracción y a través del colectivo. Las leyes de dicha recepción son sumamente informativas.

Las edificaciones acompañan a la humanidad desde su prehistoria. Muchas formas artísticas han surgido y han desaparecido. La tragedia nace con los griegos para apagarse con ellos y volver a la vida, después de siglos, sólo de acuerdo a sus "reglas". La epopeya, cuyo origen yace en la juventud de los pueblos, se extingue [*erlischt*] en Europa con el fin del renacimiento. El retablo [*Tafelmalerei*] es una creación de la Edad Media y nada le garantiza una ininterrumpida duración. Sin embargo, la necesidad del ser humano de alojamiento es constante. La arquitectura [*Baukunst*] nunca ha estado ociosa [*brach gelegen*]. Su historia es más larga que la de todas las otras artes y su efecto de imponerse [*sich zu vergegenwärtigen*] es de importancia para todo intento de dar cuenta de la relación de las masas con la obra de arte. Las edificaciones se reciben de una doble manera: a través del uso y de su percepción. O mejor dicho: táctil y ópticamente. No hay ningún concepto de tal recepción cuando se la imagina según el tipo de la [recepción] recogida, como, por ejemplo, ocurre con frecuencia a los viajeros ante edificaciones célebres. De hecho, no existe del lado táctil ninguna contrapartida para lo que, del lado óptico, es la contemplación. La recepción táctil no ocurre tanto por la vía de la atención sino por la del hábito. Respecto a la arquitectura [*Architektur*], este último determina en gran medida incluso la recepción óptica. También ésta tiene lugar originalmente mucho menos en un tenso atender que en un casual darse cuenta. Pero esta recepción formada en la arquitectura tiene, en ciertas circunstancias, valor canónico. Entonces: *las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del ser humano no*

han de resolverse en absoluto por la vía de la mera óptica, esto es, de la contemplación [Kontemplation]. *Se las supera paulatinamente, según la enseñanza de la recepción táctil, por la costumbre.*

También el distraído puede habituarse. Más: poder ocuparse de ciertas tareas en la distracción muestra principalmente que resolverlas se ha vuelto para uno un hábito. Por medio de la distracción, como tiene que ofrecerlo el arte, se controlará subrepticiamente hasta qué punto nuevas tareas de la apercepción se han vuelto resolubles. Puesto que además para el individuo la tentación consiste en deshacerse de dichas tareas, entonces el arte enfrentará las más difíciles e importantes de ellas allí donde puede movilizar las masas. En el presente, lo hace en el cine. *La recepción en la distracción, que con énfasis creciente se hace perceptible en todos los campos del arte y que es síntoma de transformaciones de profundo alcance de la apercepción, tiene en el cine su verdadero instrumento de ejercicio.* En su efecto de *shock*, el cine favorece [*kommt entgegen*] esta forma de recepción. El cine no sólo hace retroceder el valor cultual por el hecho de colocar al público en una actitud examinante [*begutachtende*], sino por el hecho de que la actitud examinante, en la sala de cine [*Kino*], no incluye atención. El público es un examinador [*Examinator*], pero uno distraído.

EPÍLOGO

La creciente proletarización del ser humano de hoy y la creciente formación de masas son dos caras de uno y el mismo acontecimiento. El fascismo intenta organizar las masas proletarizadas recientemente surgidas sin tocar las relaciones de propiedad hacia cuya erradicación ellas fuerzan. Él ve su salvación en dejar que las masas alcancen su expresión (mas ciertamente no su derecho).[38] Las masas tienen derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una *expresión* en la conservación de las mismas. *El fascismo conduce en consecuencia a una estetización de la vida política.* A la violación de las masas, a las que postra [*zu Boden zwingt*] en el culto de un líder, corresponde la violación de un equipo [*Apparatur*] que pone al servicio de la producción de valores cultuales.

---

38 Aquí resulta de importancia una circunstancia técnica, en particular respecto a los noticieros de actualidades, cuya significación propagandística apenas puede ser sobreestimada. *La reproducción de las masas favorece* [kommt entgegen] *particularmente la reproducción masiva.* En los grandes desfiles festivos, en las asambleas multitudinarias, en los eventos de masas de carácter deportivo y en la guerra, fenómenos todos que hoy se ofrecen al equipo de grabación [*Aufnahmeapparatur*], la masa se ve a sí misma al rostro. Este proceso, cuyo alcance no requiere ningún énfasis, está estrechamente relacionado con el desarrollo de la técnica de reproducción o de grabación. Los movimientos de masa se representan en general más claramente al equipo [*Apparatur*] que a la mirada. Escuadrones de centenas de miles pueden captarse de la mejor manera desde una perspectiva aérea. Y aun cuando esta perspectiva es accesible en la misma medida al ojo humano y al equipo, no es posible someter la imagen que el ojo saca de ella a la ampliación a la que la toma es sometida. Esto quiere decir que los movimientos de masa, y así también la guerra, representan una forma de comportamiento humano particularmente apropiada para el equipo.

Todos los esfuerzos por una estetización de la política culminan en un punto. Este punto es la guerra. La guerra y sólo la guerra hace posible dar un objetivo a movimientos de masa de gran escala preservando las relaciones de propiedad heredadas. Así se formula la situación desde la política. Desde la técnica, se formula de la siguiente manera: sólo la guerra hace posible movilizar el conjunto de los medios técnicos del presente preservando las relaciones de propiedad. Es evidente que la apoteosis de la guerra a través del fascismo no se sirve de *estos* argumentos. A pesar de ello, una mirada a ellos resulta instructiva. En el manifiesto de Marinetti sobre la guerra colonial en Etiopía se dice: "Desde hace veintisiete años nos elevamos, nosotros los futuristas, en contra de que se designe a la guerra como antiestética... De acuerdo a ello afirmamos: ... La guerra es bella porque fundamenta, gracias a las máscaras de gas, los aterrorizantes megáfonos, los lanzallamas y los pequeños tanques, el dominio del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella porque inaugura la soñada metalización del cuerpo humano. La guerra es bella porque enriquece una pradera floreciente con las orquídeas fogosas de las metralletas. La guerra es hermosa porque reúne el fuego de fusil, los cañonazos, los altos al fuego, los perfumes y los olores de descomposición en una sinfonía. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas como la de los grandes tanques, la de los geométricos escuadrones aéreos, la de las espirales de humo que se elevan de los pueblos en llamas y muchas cosas más... ¡Poetas y artistas del futurismo... recuerden estos fundamentos de una estética de la guerra, para que iluminen su lucha por una nueva poesía y una nueva escultura!".[39]

39 *La Stampa*, Turín. [N. del T.: Schöttker apunta en su comentario (195) que esta referencia no se encuentra en ninguno de los manifiestos y, en su investigación, no pudo ser localizada en los archivos de *La Stampa*. El pasaje se encuentra en realidad en el libro de Marinetti *Il poema africano della Divisione "28 Ottobre"* [*El poema africano de la División "28 de octubre"*], publicado en 1937. Por su parte, los editores de los *Escritos completos* conjeturan que Benjamin lo tradujo de una publicación periódica en francés (*GS*, I.3, 1055)].

Este manifiesto tiene la ventaja de la claridad. Su planteamiento merece ser adoptado por el dialéctico. Para éste, la estética de la guerra actual se representa de esta manera: si el orden de propiedad impide la utilización natural de las fuerzas productivas, entonces el incremento de los sustitutos técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía exige una [utilización] no natural. Ese incremento encuentra esa utilización en la guerra, que con sus destrucciones ofrece la demostración de que la sociedad no estaba suficientemente madura para hacer de la técnica su órgano, de que la técnica no se había desarrollado lo suficiente para habérselas con [*bewältigen*] las fuerzas sociales elementales. La guerra imperialista está determinada en sus rasgos más terroríficos por la discrepancia entre los enormes medios de producción y su utilización insuficiente en el proceso de producción (en otras palabras, por el desempleo y la carencia de mercados). *La guerra imperialista es una rebelión de la técnica que cobra* [eintreibt] *en el "material humano" las exigencias a las que la sociedad ha privado de su material natural.* En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana en el lecho de sus trincheras; en lugar de diseminar cosechas desde sus aviones, disemina bombas incendiarias sobre las ciudades y en la guerra de gas ha encontrado un medio de abolir de una manera nueva el aura.

"*Fiat ars - pereat mundus*" dice el fascismo y espera de la guerra, como confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensible, transformada por la técnica. Esa es abiertamente la culminación de *l'art pour l'art.* La humanidad, que alguna vez en Homero era un objeto de exhibición para los dioses olímpicos, ahora se ha convertido en objeto de exhibición para sí misma. Su autoalienación ha alcanzado el grado que le permite experimentar su propia aniquilación como consumo estético de primer orden. *Esa es la situación de la estetización de la política que persigue el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte.*

En un pasaje pensado para la segunda versión del ensayo, Benjamin apunta de manera más clara a la eficacia política del arte: "el arte no es sólo, como lo ha mostrado el psicoanálisis, aquel dominio particular en el que pueden llevarse a una resolución los conflictos de la existencia individual, sino que tiene la misma función quizá de manera aún más intensiva a escala social. Por ello, la fuerza destructiva inherente a las tendencias que se apaciguan en él lo contradice tan poco como lo hace la locura en la que los conflictos individuales, que el creador ha apaciguado en el arte, lo hubieran podido precipitar en la vida. A la estetización de la política, que el fascismo suscita [*herauf-führt*], responde el comunismo con la politización del arte" (*GS*, VII.2, 669).

TEXTOS COMPLEMENTARIOS

En este apartado se incluye una serie de notas preparatorias que hizo Benjamin para las diferentes versiones del ensayo "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica" que aparecieron por primera vez en los *Escritos completos* publicados por Suhrkamp; se incluyen asimismo algunos textos a los que se refiere en dichas notas o en algunas referencias bibliográficas. La intención de este apartado es contribuir a una mayor clarificación de la medida en que Benjamin pensaba en y desde un ámbito de reflexiones de orden estético y que era a partir de los productos de la actividad artística, esto es de la producción/creación de objetos estéticos, y su inextricable relación con la técnica que la noción de "politización del arte" debía adquirir su carácter más radical y novedoso, indisociable de tendencias de las vanguardias históricas en sus palabras, que repiten algunas de Proust (véase la cita "c" de Proust, más adelante): "Futurismo, música atonal, poesía pura, novela de crimen, cine" (*GS*, I.3, 1048).

I *Unas tesis provisorias, de naturaleza claramente preparatoria para la primera versión del ensayo. (Las tachaduras son de Benjamin; nótese, en particular, la tachadura en la tercera tesis):*

"Tesis provisorias

1) La reproducibilidad técnica de la obra de arte conduce a su remontaje

2) La reproducibilidad técnica de la obra de arte conduce a su actualización

3) La reproducibilidad técnica de la obra de arte conduce a su ~~literarización~~ politización

4) La reproducibilidad técnica de la obra de arte conduce a su consumo

5) La reproducibilidad técnica de la obra de arte alcanza [*schafft sich*] el grado óptimo de sus posibilidades de trabajo en el cine. El cine es la forma artística que corresponde a la época de la reproducibilidad técnica de la obra de arte

6) La reproducibilidad técnica de la obra de arte la hace objeto de distracción [*Zerstreuung*]

7) La reproducibilidad técnica de la obra de arte acendra la lucha por la subsistencia entre las obras de arte de épocas pasadas

8) ~~La reproducibilidad técnica de la obra de arte altera el comportamiento de la masa ante el arte que se convierte [*umschlägt*] de la más retrógrada, por ejemplo respecto a la pintura, en la más avanzada, por ejemplo respecto a la película cómica. Con ello, el comport[amiento] avanz[ado] se inv[ierte] rad[icalmente]~~" (*GS*, I.3, 1039).

Una nota sorprendente y fragmentaria sobre El gran vidrio *de Duchamp:*

"Duchamps (sic) es uno de los fenómenos más interesantes de la vanguardia francesa. Su producción es muy pequeña pero su influencia no es poca. Duchamps no se identifica con ninguna escuela artística. Estaba cerca del surrealismo, se hizo amigo de Picasso, pero siempre fue un original [*Eigenbrötler*]. Su teoría de la obra de arte [*Kunstwerk*] [¿del valor artístico? [*Kunstwert*?], que ejemplificó (no explicó) recientemente en su obra-portafolio [*Mappenwerk*] "*La mariée mise à nu par ses célibataires*", luce más o menos así: en el momento en que consideramos un objeto como una obra de arte, ya éste no puede en absoluto funcionar como tal. Por ello, el ser humano de hoy puede experimentar el efecto específico de la obra de arte mucho antes en ~~configuraciones accidentales de desechos o escombros, en objetos~~ [*Gegenständen*] objetos [*Objekte*] (como una palmera que sostiene teclas, un sombrero de copa perforado de muchas maneras) relevados [*degagierten*] (esto quiere decir, extraídos del contexto de su función)

tanto como en obras de arte aceptadas [*beglaubigten*]. La producción de objetos surrealistas, en los que se otorga al azar [...] un mayor campo de acción, se ha convertido para muchos pintores de este círculo en una ocupación apasionante. Cada quien es libre de considerar esto como manifestaciones de decadencia. Sin embargo, tales objetos pueden tener también su valor de diagnóstico" (*GS*, I.3, 1045-6).

Una reflexión sobre el arte que expande, en cierto sentido, la cita de Breton de la nota 32 y que es imposible no relacionar con la concepción que Benjamin desarrollará respecto a la historia en "Sobre el concepto de la historia" (1940) ni con una de sus posibles fuentes, el texto Vida de las formas, *de Focillon:*[40]

"La historia del arte es una historia de profecías. Sólo se la puede escribir desde la perspectiva del presente inmediato, actual; pues cada período [*Zeit*] posee la posibilidad nueva, inherente a él pero intransmisible - de interpretar las profecías que encierra el arte de épocas pasadas precisamente para él.

La tarea más importante de la historia del arte consiste en descifrar en las grandes obras de arte del pasado las profecías vigentes para la época [*Epoche*] de su redacción.

Para el futuro, de hecho, y no siempre para el inminente, nunca para uno completamente determinado. Antes bien, no hay nada más susceptible al cambio en la obra de arte que este espacio oscuro y de preparación [*brauenden*] del futuro, desde el

---

40 Escribe Benjamin en las notas preparatorias para "Sobre el concepto de la historia" (1940): "Se podría invocar la definición del 'estilo clásico' de Focillon para el estado de reposo [*Stillstellung*] del acontecer: 'Breve minuto de plena posesión de las formas, se presenta como una rápida felicidad, como el *ácme* de los griegos: el fiel de la balanza ya no oscila sino débilmente. Lo que espero no es verlo inclinarse de nuevo, menos aún el momento de la fijeza absoluta, sino, en el milagro de esta inmovilidad vacilante, el temblor ligero, imperceptible, que me indica que vive'. Henry Focillon: *Vie des formes* [*Vida de las formas*], Paris 1934, p. 18" (*GS*, I.3, 1229; Benjamin transcribe en francés el texto de Focillon).

cual sale a la luz, en el curso de los siglos, no una única de aquellas profecías que distinguen las obras inspiradas [*beseelten*] de aquellas chapuceras [*gepfuschten*], sino siempre una serie, incluso una intermitente. Pero para que esta profecía se vuelva comprensible, deben haber madurado circunstancias a las que la obra de arte se adelantó con frecuencia por siglos, a menudo sólo por años. Son estas [circunstancias], por una parte, determinadas transformaciones sociales que cambian la función del arte; por la otra, ciertas invenciones mecánicas" (*GS*, I.3, 1046-7).

Una nota sobre funciones del arte:

"Dos funciones del arte: 1) Familiarizar a la humanidad con determinadas imágenes, antes de que los objetivos que se persiguen con el surgimiento de tales imágenes se ofrezcan a la conciencia. 2) Ayudar a que se dé cabida en el mundo de las imágenes a tendencias sociales cuya realización en el ser humano mismo sería destructiva" (*GS*, I.3, 1047).

Una nota sobre la forma en que Benjamin entendía la noción de mímesis en el arte:

"El arte es una propuesta de perfeccionamiento [*Verbesserungsvorschlag*] a la naturaleza, un copiar [*Nachmachen*] cuyo más oculto fuero interno es proporcionar un modelo [*Vormachen*]. En otras palabras, el arte es mímesis que perfecciona [*vollendende*]" (*GS*, I.3, 1047).

Una interesante nota que Benjamin propone como suplemento a la primera versión:

"Tesis a recomendar para el debate: crítica de la expresión [*Ausdrucks*] como principio de la producción artística [*Hervorbringung*]" (*GS*, I.3, 1049).

Una nota sobre el impacto de la reproducibilidad sobre la noción de belleza, que escribe Benjamin al comentar un pasaje de Huxley:

"Quizá se puede decir que la reproducibilidad del objeto artístico [*Kunstgegenstandes*] conduce directamente a una crisis de la belleza" (*GS*, I.3, 1050).

Dos citas tomadas de Vida de las formas *(1934) de Henry Focillon (cf.* GS, *VII.2, 674). La primera se refiere al estatuto técnico del arte desde una perspectiva histórica; la segunda, a la* producción *del espacio en arquitectura (ambas citas se traducen del francés):*

a) "Más aún, cada estilo en la historia depende de una técnica que prevalece sobre las otras y que da a ese mismo estilo su tonalidad. Este principio, que se puede llamar la ley de la primacía técnica, fue formulado por M. Bréhier en relación con las artes bárbaras, que están dominadas por la abstracción ornamental en detrimento de la plástica antropomórfica y de la arquitectura. Al contrario, es sobre la arquitectura que reposa la tónica del estilo románico y del estilo gótico. Y se sabe cómo, en el ocaso de la Edad Media, la pintura tiende a prevalecer sobre las otras artes, a permearlas e incluso a desviarlas. Pero en el interior de un estilo homogéneo y fiel a su primacía técnica, las artes diversas no están sometidas a una constante subordinación. Ellas buscan su conformidad con la que las controla, la alcanzan en el curso de experiencias entre las que la adaptación de la forma humana a la cifra ornamental, por ejemplo, o las variaciones de la pintura monumental bajo la influencia de los vitrales no son las menos interesantes..." (Henry Focillon. *Vie des formes*, Paris, 1934; pp. 14-15).

b) "Pero quizá sea en la masa interna que reside la profunda originalidad de la arquitectura como tal. Al dar una forma definida a ese espacio hueco, ella crea en verdad su universo propio. Sin duda los volúmenes exteriores y sus perfiles hacen intervenir un elemento nuevo y completamente humano en el horizonte de las formas naturales, a las que su conformidad y su armonía mejor calculadas añaden siempre algo inesperado. Pero, si se quiere reflexionar bien sobre esto, la maravilla más singular es en cierta forma haber concebido y creado el reverso del espacio. El

hombre se desplaza y actúa al exterior de todo; está en perpetuidad fuera y, para penetrar más allá de las superficies, necesita romperlas. El privilegio único de la arquitectura entre todas las artes, sea que erija casas, iglesias o naves, no es albergar un vacío cómodo y rodearlo de garantías, sino construir un mundo interior que mide para sí el espacio y la luz según las leyes de una geometría, de una mecánica y de una óptica que están necesariamente implicadas en el orden natural, pero con las que la naturaleza no hace nada" (*Ibid*, pp. 31-32).

▌ *Una anotación que no encontró puesto en ninguna de las versiones, a pesar de que está acompañada de otras que sí lo hicieron:*

"Mientras la teoría del arte no pueda ejemplificar cada uno de sus elementos en el cine, tendrá la necesidad de perfeccionarse" (*GS*, VII.2, 678).

▌ *Pasajes de* En busca del tiempo perdido, *de Proust, que Benjamin cita como indicativos de la impronta de la técnica en la percepción humana y de los efectos perceptivos y conceptuales que producen las obras de arte en la cultura. (Se traducen del francés sólo 5 de los 8 pasajes anotados por Benjamin [cf.* GS, *VII.2, 679-680]):*

a) "Lo comprendimos desde el momento en que el auto, impulsándose, recorrió de un solo salto veinte pasos de un caballo excelente. Las distancias no son más que la relación del espacio al tiempo y varían con ella. Expresamos la dificultad que tenemos de llegar a un lugar en un sistema de leguas, de kilómetros, que se vuelve falso desde el momento en que esa dificultad disminuye. El arte también se modifica por ello, puesto que un pueblo, que parecía estar en un mundo distinto de tal otro, se convierte en su vecino en un paisaje cuyas dimensiones han cambiado. En todo caso, enterarse de que quizá existe un universo en el que 2 y 2 son 5 y en el que la línea recta no es el camino más corto de un punto al otro hubiera sorprendido menos a Albertine que escuchar al mecánico decirle que era fácil ir en una misma tarde a Saint-Jean y a la Raspelière. Douville y Quetteholme, Saint-Mars-le-Vieux

y Saint-Mars-le-Vêtu, Gourville y Balbec-le-Vieux, Tourville y Féterne, prisioneros tan herméticamente cerrados hasta entonces en la célula de días distintos como hace tiempo Méséglise y Guermantes, y sobre los cuales no podían posarse los mismos ojos en una sola tarde, liberados ahora por el gigante de las botas de siete leguas, vinieron a reunir en torno a la hora de nuestra merienda sus campanarios y sus torres, sus viejos jardines que el bosque vecino se empeñaba en descubrir" (*Sodome et Gomorrhe*, II en *À la recherche du temps perdu*, II. La Pléiade. Paris: Gallimard, 1954; pp., 996-997).

b) "Puede parecer que mi amor por los viajes de ensoñación por tren habría debido impedirme compartir la fascinación de Albertine ante el automóvil que lleva, incluso a un enfermo, adonde quiera e impide considerar como yo lo había hecho hasta allí– la ubicación como una marca individual, la esencia sin sucedáneo de las bellezas inamovibles. Y sin duda el automóvil no hacía de esa ubicación, como lo hacía en otra época el tren, cuando yo había venido de París a Balbec, una meta sustraída a las contingencias de la vida ordinaria, casi ideal en la partida y que, siéndolo todavía en la llegada, en la llegada a esa gran mansión en la que no habita nadie y que lleva solamente el nombre de la ciudad, la estación, tiene la apariencia de prometer finalmente el acceso a ella, como si fuera su materialización. No, el automóvil no nos llevaba tan ensoñadoramente a una ciudad que veíamos primero en el conjunto que resume su nombre y con las ilusiones del espectador en la sala. Nos hacía entrar en un entresijo de calles, se detenía a preguntar una información a un lugareño. Pero, como compensación de una progresión tan familiar, se tienen los tanteos mismos del chofer inseguro de su ruta que da marcha atrás, los cruces de la perspectiva que hacen jugar un castillo de cuatro esquinas con una colina, una iglesia y el mar, mientras uno se acerca a él, aunque se acurruque en vano bajo su follaje secular; esos círculos, cada vez más cercanos, que describe el automóvil en torno a una ciudad fascinada que huye en todas las direcciones para escapar y sobre la cual

por último se hunde directamente, en picada, hasta el fondo del valle en el que yace ella en tierra; de manera que esa ubicación, punto único que el automóvil parece haber despojado del misterio de los trenes expresos, él da al contrario la impresión de descubrirla, de determinárnosla como con un compás, de ayudarnos a sentir con una mano más amorosamente exploradora, con una más fina precisión, la verdadera geometría, la bella 'medida de la tierra'" (*Ibid,* pp. 1005-1006).

c) "Por lo demás, ese tiempo que necesita un individuo –como lo necesité yo respecto de esta Sonata - para penetrar una obra un poco profunda, no es más que atajo y como el símbolo de los años, a veces de los siglos, que corren antes de que el público pueda amar una obra maestra verdaderamente nueva. También el hombre de genio, para evitarse el desconocimiento de la multitud, se dice quizá que, ya que los contemporáneos carecen de la distancia necesaria, las obras escritas para la posteridad no deberían leerse más que por ella, como ciertas pinturas que se juzgan mal de muy cerca. Pero en realidad toda precaución cobarde por evitar los argumentos falsos es inútil, ellos no son evitables. Lo que causa que una obra de genio sea difícilmente admirada inmediatamente es que aquel que la ha escrito es extraordinario, que pocos se le parecen. Es su obra misma la que, fecundando los espíritus escasos capaces de comprenderla, los hará crecer y multiplicarse. A los cuartetos de Beethoven (los cuartetos XII, XIII, XIV y XV) les tomó cincuenta años hacer nacer, aumentar el público de los cuartetos de Beethoven con lo que hicieron posible, como todas las obras maestras, un progreso si no en el valor de los artistas, al menos en la sociedad de los espíritus, compuesta hoy en gran medida de lo que no se encontraba cuando la obra maestra apareció, es decir, de seres capaces de amarla. Lo que llamamos la posteridad, es la posteridad de la obra. Es necesario que la obra (sin tener en cuenta, para simplificar, los genios que en la misma época pueden preparar paralelamente para el futuro un público mejor del que se beneficiarán genios distintos de él) cree ella misma su posteridad. Por tanto, si la obra se mantuviera en

reserva, no fuera conocida sino para las posteridad, ésta, para esta obra, no sería la posteridad sino una asamblea de contemporáneos que simplemente ha vivido cincuenta años más tarde. Por ello es necesario que el artista –y es eso lo que había hecho Vinteuil , si quiere que su obra pueda seguir su camino, la lance, allí donde hay profundidad suficiente, en pleno y lejano porvenir. Y sin embargo, si no tener en cuenta ese tiempo venidero, verdadera perspectiva de las obras maestras, es el error de malos jueces, tenerlo en cuenta es a veces el escrúpulo peligroso de los buenos jueces. Sin duda, es fácil imaginarse, en una ilusión análoga a la que hace uniformes todas las cosas en el horizonte, que todas las revoluciones que han tenido lugar hasta aquí en la pintura o en la música respetaban de todas maneras ciertas reglas y que lo que se encuentra inmediatamente frente a nosotros, impresionismo, búsqueda de la disonancia, uso exclusivo de la escala china, cubismo, futurismo, difiere excesivamente de lo que precedió. Es que se considera lo que precedió sin tener en cuenta que una larga asimilación lo ha convertido para nosotros en una materia variada sin duda, pero a fin de cuentas homogénea, en la que Hugo colinda con Molière" (*À l'ombre de jeunes filles en fleur*, I en *Op. cit.*, I; pp. 531-532).

d) "Aunque se diga con razón que no hay progreso, no hay descubrimientos en arte, sino sólo en las ciencias, y que cada artista que recomienza por cuenta propia un esfuerzo individual no puede ser ni ayudado ni obstaculizado por los esfuerzos de ningún otro, hay que reconocer sin embargo que en la medida en que el arte ilumina ciertas leyes, una vez que una industria las ha vulgarizado, el arte anterior pierde retrospectivamente un poco de su originalidad. Desde los inicios de Elstir, hemos conocido lo que se llama "admirables" fotografías de paisajes y ciudades. Si uno trata de precisar lo que los aficionados designan en ese caso con ese epíteto, se verá que se aplica comúnmente a alguna imagen singular de una cosa conocida, imagen diferente a las que vemos habitualmente, singular y sin embargo verdadera y que por ello es para nosotros doblemente cautivante porque nos sor-

prende, nos hace salir de nuestros hábitos, y a la vez nos hace entrar en nosotros mismos al recordarnos una impresión. Por ejemplo una de esas fotografías "magníficas" ilustrará una ley de la perspectiva, nos mostrará tal catedral, que acostumbramos a ver en el medio de la ciudad, tomada al contrario desde un punto escogido en el que parecerá treinta veces más alta que las casas y como haciendo un promontorio al borde del río del que en realidad está distante. Ahora bien, el esfuerzo de Elstir de no exponer las cosas tal como él sabía que eran sino según tales ilusiones ópticas que constituyen nuestra primera visión, lo había llevado precisamente a iluminar algunas de esas leyes de la perspectiva, más sorprendentes entonces, pues el arte era el primero en develarlas. Un río por causa del giro de su curso, un golfo por causa del acercamiento aparente de los acantilados, tenían la apariencia de cavar en medio de la llanura o de las montañas un lago absolutamente cerrado por todas partes. En un cuadro de una tórrida mañana de verano en Balbec, un brazo de mar parecía, encerrado en murallas de granito rosado, no ser el mar, que comenzaba más lejos. La continuidad del océano sólo se sugería por las gaviotas que, girando sobre lo que parecía ser piedra para el espectador, aspiraban al contrario la humedad del oleaje. Otras leyes se desprendían de este mismo lienzo como, al pie de los inmensos acantilados, la gracia liliputiense de las velas blancas sobre el espejo azul en el que parecían mariposas dormidas, y ciertos contrastes entre la profundidad de las sombras y la palidez de la luz. Esos juegos de sombras, que la fotografía también ha banalizado, habían interesado a Elstir al punto de que en otro tiempo se había complacido en pintar verdaderos espejismos, en los que un castillo adornado de una torre aparecía como un castillo circular completamente prolongado por una torre en su cima y debajo por una torre inversa, bien sea porque la pureza extraordinaria de un tiempo despejado diera a la sombra que se reflejaba en el agua la dureza y el resplandor de la piedra, bien sea porque las brumas de la mañana volvieran la piedra tan vaporosa como la sombra. Igualmente más allá del mar, detrás de una fila de bos-

ques comenzaba otro mar, rosado por la puesta del sol y que era el cielo. La luz, que inventaba como nuevos sólidos, empujaba el casco del barco que golpeaba, alejándola de la que quedaba en la sombra, y disponía como los peldaños de una escalera de cristal la superficie materialmente plana, pero quebrada por la iluminación del mar en la mañana. Un río que pasa bajo los puentes de una ciudad era fijado desde un punto de vista tal que aparecía completamente dislocado, extendido aquí en lago, adelgazado allá en hilo, roto más allá por la interposición de una colina coronada de bosques donde el citadino va en la tarde a respirar la frescura de la tarde; y el ritmo mismo de esta ciudad desordenada sólo lo aseguraba la vertical inflexible de los campanarios que no subían, sino antes bien, tal como la plomada de la gravedad que marca la cadencia como en una marcha triunfal, parecían tener en suspenso sobre ellos toda la masa más confusa de las casas escalonadas en la bruma, a lo largo del río aplastado y descosido. Y (como las primeras obras de Elstir databan de la época en la que se adornaba los paisajes con la presencia de un personaje) sobre el acantilado o en la montaña, el camino, esa parte semi-humana de la naturaleza, experimentaba como el río o el océano los eclipses de la perspectiva" (*À l'ombre de jeunes filles en fleur*, II; *Op. cit.*, I; pp. 839-840).

e) "...la admirable maravilla [*féerie*: el teléfono] a la que bastan unos instantes para que aparezca junto a nosotros, invisible pero presente, el ser a quien queríamos hablar y que, permaneciendo en su mesa, en la ciudad que habita [...], bajo un cielo diferente del nuestro, en un tiempo que no es necesariamente el mismo, en medio de circunstancias y preocupaciones que ignoramos y que ese ser nos va a contar, se encuentra de pronto transportado a centenares de leguas (él y todo el ambiente en el que está sumergido), cerca de nuestro oído, en el momento en que nuestro capricho lo ordenó" (*Le côté de Guermantes*, I, en *Op. cit*, II; p. 133).

Una lista de referencias bibliográficas que aparecen dispersas en las anotaciones preparatorias de las diferentes versiones del ensayo (cf. GS, I.3, 1039-1051 y VII.2, 665-680):

- Rudolf Arnheim. *Film als Kunst* (*El cine en tanto arte*), 1932
- Guido Bagier. *Der kommende Film* (*El cine que vendrá*), 1928
- Béla Balász. *Der sichtbare Mensch* (*El ser humano visible*), 1924
- Henri Bergson. *Matière et mémoire* (*Materia y memoria*), 1896
- *Encyclopédie Française* [*Enciclopedia francesa*], vol. 16/17, *Arts et littérature dans la société contemporaine* [*Artes y literatura en la sociedad contemporánea*], 1935-.[41]

  Benjamin toma notas y/o citas de los siguientes trabajos:
  - Pierre Abraham. "Objet et plan de l'œuvre" ("Objeto y plan de la obra")
  - Jean Bruller. "Le dessin et la gravure" ("El diseño y el grabado")
  - Maurice Denis. "Les besoins collectifs et la peinture" ("Las necesidades colectivas de la pintura")
  - Fernand Léger. "La peinture et la cité" ("La pintura y la ciudad")

---

41 Benjamin publicó una reseña de esta obra en 1939. Obviamente, los pasajes que anota de los trabajos que se indican resonaban con sus reflexiones sobre el arte. En dicha reseña, Benjamin se refiere al prólogo que escribió Valéry para estos volúmenes de la *Enciclopedia francesa* en estos términos: "Paul Valery contribuyó en esta obra con un 'Avant-propos'. Este breve compendio constituye uno de los más significativos entre los trabajos teóricos de Valéry e imprimirá profundamente su huella en la teoría del arte [*Kunstwissenschaf*]" (*GS*, III, 580). Imposible no subrayar la afinidad entre el pensamiento de Valéry y las propuestas de Benjamin. En ese texto de Valéry se lee, por ejemplo, lo siguiente: "Por otra parte, las numerosas y sorprendentes modificaciones de la técnica general que hacen imposible toda previsión en cualquier orden, deben afectar necesariamente y cada vez más los destinos del Arte mismo, creando medios completamente inéditos para ejercer la sensibilidad. Ya las invenciones de la Fotografía y del Cinematógrafo transforman nuestra noción de las artes plásticas". (Paul Valéry. *Œuvres I*. La Pléiade. Paris: Gallimard, 1957; pp. 1411-1412).

- Léopold Löbel. "La technique photographique" ("La técnica fotográfica")
- Amédée Ozenfant. "La peinture murale" ("La pintura mural")
- Emile Vuillermoz. "Les besoins collectifs et le cinéma" ("Las necesidades colectivas y el cine")

- Henri Focillon. *Vie des formes* (*Vida de las formas*), 1934
- Sigmund Freud. *Jenseits des Lustprinzips* (*Más allá del principio del placer*), 1920
- Rudolf Harms. *Philosophie des Films* (*Filosofía del cine*), 1926
- Erich Hirschfeld. *Schauspieler und Film* (*Actor y cine*), 1923
- *Jarhbuch der Filmindustrie* (*Anuario de la industria cinematográfica*), 1926/27
- Karl Löwith. *Max Weber und seine Nachfolger* (*Max Weber y sus sucesores*), 1940
- László Moloy-Nagy. *Malerei, Fotografie, Film* (*Pintura, fotografía, cine*), 1925
- Friedrich Nietzsche. *Vom Nutzen und Nachteil der Historie* (*Sobre la utilidad y desventajas de la historia*), 1893
- Fritz Novotny. *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perpektive* (*Cézanne y el fin de la perspectiva científica* , 1938
- Erwin Panofsky. *Die Perspektive als symbolische Form* (*La perspectiva como forma simbólica*), 1924/25, 1927
- Marcel Proust. *À la recherche du temps perdu* [*En busca del tiempo perdido*], 1919-1925
- Philippe Soupault. *Charlot*, 1931

¶ *Por último, se incluyen a continuación algunos pasajes del libro* Pintura, fotografía, cine *de László Moholy-Nagy (Bauhaus Bücher, 8. München: Albert Langen, primera edición, 1925; segunda edición modificada, 1927; los pasajes se traducen de esta última edición) por constituir una indudable y reconocida fuente de algunas ideas más importantes del ensayo de Benjamin:*

"En este libro intento captar la problemática de la conformación [*Gestaltung*] óptica de hoy. Los medios [*Mittel*] que la fo-

tografía nos ha puesto en la mano juegan un rol importante y todavía poco conocido para la mayoría: en la extensión de los límites de la representación de la naturaleza tanto como en la utilización de la luz como un factor compositivo [*Gestaltungsfaktor*]: claro/oscuro en lugar de pigmentos.

El aparato fotográfico nos ha ofrecido sorprendentes posibilidades que apenas hemos comenzado a explotar. En la extensión de la imagen visual, ya ni siquiera el lente actual está atado a los estrechos límites de nuestro ojo; ningún medio de composición manual (lápiz, pincel, etc.) puede fijar semejantes detalles vistos del mundo; igualmente imposible es para el medio de composición manual fijar un movimiento en su núcleo; incluso las posibilidades de distorsión del lente –perspectiva de arriba, de abajo, oblicua– no deben valorarse en manera alguna sólo negativamente, sino que proveen de una óptica imparcial que nuestros ojos, atados a leyes de asociación, no logran; y desde otro punto de vista: la finura de los efectos de grises produce un valor sublimado, cuya diferenciación, fuera del propio ámbito de sus efectos, puede servir incluso a la composición de colores. Sin embargo, con esta enumeración no se han indicado ni con mucho los límites de las posibilidades en este campo. Estamos sólo al principio de su explotación [*Auswertung*]; pues – aunque la fotografía ya tiene más de cien años, el curso de su evolución sin embargo ha permitido sólo en los últimos años reconocer sus implicaciones [*Konsequenzen*] de composición más allá de lo específico. Sólo desde hace poco nuestro mirar ha madurado para captar estas relaciones" (p. 5).

[...]

"En primer lugar es necesario clarificar la relación de la **fotografía** con la **pintura** del presente y mostrar que el desarrollo de los medios [*Mittel*] técnicos ha contribuido fundamentalmente al surgimiento de nuevas formas en la creación **óptica** y ha partido en dos [*gespalten*] el hasta entonces indivisible campo de la expresión óptica. Hasta la invención de la fotografía, la pintura reunía

en sí las tareas de la representación y de la expresión en cromática. Desde la partición, un campo engloba

la configuración pura del **color**,

el otro, la configuración de la **representación**" (p. 6).

[...]

"Esta partición no destruye [*zerstört*] lo que el espíritu humano ha logrado hasta ahora; al contrario: las puras formas de la expresión cristalizan y resultan más informativas por el hecho de ser autónomas" (p. 7).

[...]

"Los instrumentos ópticos y técnicos recientemente inventados ofrecen al creador [*Gestalter*] óptico sugerencias valiosas; entre otras cosas producen en comparación con la imagen de pigmentos, la imagen luminosa, en comparación con la imagen **estática**, la **cinética**. (En comparación con la pintura de lienzo, juegos de luz en movimiento, en lugar de frescos películas en todas las dimensiones; evidentemente incluso fuera de la sala de teatro).

No quiero con esta exposición expresar juicios de valor sobre los diferentes tipos de composición pictórica, sino proceder a una clasificación de las configuraciones ópticas que existen hoy y las posibles en el sentido de la utilización de medios. La calidad de un trabajo no necesita depender de teorías de la composición "actuales" o "pasadas". Depende de la medida de intensidad creativa que encuentre su forma técnicamente correspondiente. En todo caso, me parece inevitable trabajar en la composición de la **propia época** con medios **contemporáneos**" (pp. 7-8).

[...]

"Los seres humanos inventan nuevos instrumentos, nuevos métodos de trabajo que tienen como consecuencia una conmoción [*Umwälzung*] de sus formas de trabajo habituales. Sin embargo, con frecuencia no se aprovecha lo nuevo adecuadamente sino después de mucho tiempo; lo inhibe lo viejo; la nueva función está envuelta en la forma tradicional. Las posibilidades creativas de lo nuevo se descubren a menudo lentamente a través de tales viejas formas, viejos instrumentos y ámbitos de configuración que, a través de la manifestación de lo nuevo que se preparaba [en ellos], pueden derivar hacia un florecimiento eufórico. Así, por ejemplo, la pintura **futurista** (estática) evidenció [*lieferte*] la problemática precisamente delineada [*festumrissene*] de la simultaneidad del movimiento: la configuración del elemento [*Moment*] temporal, que luego la destruiría; y esto además en un tiempo en el que aunque se conocía el cine, no se lo entendería todavía por mucho tiempo. De igual manera, la **pintura** de los **constructivistas**, que allana el camino para que una configuración lumínica proyectada por reflejos, que hoy ya existe en sus comienzos, [alcance] un desarrollo de alto nivel. Por ello se puede –con precaución– considerar a algunos pintores que trabajan hoy representativamente con medios figurativos [*gegenständlichen*] (neoclásicos y "nueva objetividad") como precursores de una nueva configuración óptico-representativa que pronto se servirá sólo de medios mecánico-técnicos, si se hace abstracción de que en estos trabajos se conservan elementos vinculados con la tradición, a menudo claramente reaccionarios" (pp. 25-6).

[...]

En la época temprana de la fotografía se descuidó completamente el hecho de que la foto-sensibilidad de una superficie químicamente preparada (vidrio, metal, papel, celuloide, etc.) es uno de los elementos fundamentales del proceso fotográfico, y sólo se concibió [*ordnete ein*] esta superficie como una suerte de *Camera obscura* que obedecía a las leyes de la perspectiva, para el

fijar (reproducir) objetos individuales, en su manera particular de reflejar o absorber la luz. Y ni siquiera se explotaron las posibilidades de esta combinación.

Hacerse consciente de estas posibilidades habría conducido a hacer visibles existencias que no son perceptibles ni registrables con nuestro instrumento óptico, el ojo; esto es, el aparato fotográfico puede perfeccionar o completar nuestro instrumento óptico, el ojo. Este principio ya ha sido aplicado en algunas experiencias científicas, como en el estudio de movimientos (el paso, el salto, el galope) y de formas zoológicas, botánicas y minerales (ampliación, registro microscópico) y otras investigaciones científicas; pero estas experiencias siguen siendo fenómenos aislados cuyas **interrelaciones** no se han constatado. Hasta ahora hemos aplicado las capacidades del aparato sólo en un sentido secundario. Eso se evidencia incluso en los así llamados registros fotográficos "defectuosos": vista de plano, vista de abajo, vista oblicua, que incluso hoy desconciertan como tomas azarosas. El secreto de su impacto es que el aparato fotográfico reproduce la imagen óptica pura y por tanto muestra las distorsiones, deformaciones, reducciones, etc., que son ópticamente verdaderas, mientras que nuestro ojo completa formal y espacialmente con nuestra experiencia intelectual, a través de vinculaciones asociativas, las manifestaciones ópticamente captadas en una **imagen representativa**. Por ello poseemos en el aparato fotográfico el instrumento más confiable para el comienzo de un ver objetivo. Toda persona será constreñida a ver lo óptico-verdadero, lo interpretable desde sí mismo, lo objetivo antes de que pueda llegar a asumir en general una posición subjetiva posible. Con ello se supera la sugestión de imagen y representación, no superada por siglos, que los grandes pintores han grabado en nuestro mirar.

En este respecto –a través de cien años de fotografía y dos décadas de film– nos hemos enriquecido enormemente. **Se puede decir que vemos el mundo con ojos completamente diferentes.** A pesar de ello, hasta hoy el resultado total no es mucho más que un logro visual, enciclopédico. Pero eso no

nos satisface. Queremos **producir** planificadamente, puesto que lo importante para la vida es la creación de nuevas relaciones" (pp. 26-7).

[...]

"Sin querer resolver todos los imponderables de la vida humana, se puede decir que la constitución [*Aufbau*] del ser humano es la síntesis de todos sus aparatos funcionales; esto es, que el ser humano de un período es el más perfecto cuando utiliza los aparatos funcionales que lo constituyen –las células tanto como los órganos más complejos– hasta los límites de su capacidad biológica de rendimiento. El arte provoca eso –y es esa una de sus tareas importantes, puesto que todo el complejo de efectos depende de la perfección del funcionamiento.– El arte intenta producir **nuevas relaciones** de largo alcance entre los fenómenos ópticos, acústicos y funcionales de otro tipo que son conocidos y los que aún se desconocen y permitir que dichas relaciones se integren a los aparatos de funcionamiento de manera enriquecedora y creciente.

El fundamento de la especificidad humana consiste en que los aparatos de funcionamiento, después de cada captación [*Aufnahme*], compelen a nuevas impresiones. Es esa una de las razones para la permanente necesidad de renovados intentos de configuración. Desde esta perspectiva las configuraciones son valiosas cuando producen relaciones nuevas, desconocidas hasta entonces. Con ello insistimos en que la reproducción (repetición de relaciones ya existentes), sin perspectivas enriquecedoras que surjan de la perspectiva particular de la configuración creativa, ha de verse en el mejor de los casos sólo como un asunto de virtuosismo.

Puesto que ante todo la producción (configuración productiva) sirve a la constitución humana, debemos intentar ampliar para fines productivos los aparatos (medios) utilizados hasta ahora sólo con fines reproductivos[42].

Si queremos llevar a cabo una revalorización del ámbito de la fotografía en sentido productivo, debemos utilizar la foto-sensibilidad de la placa fotográfica (bromuro de plata) para fijar en ella los fenómenos lumínicos (momentos de juego de luz) configurados por nosotros mismos (con aparatos de espejos o lentes, cristales transparentes, líquidos, etc.). Podemos considerar como precursores de este tipo de configuraciones tanto las tomas **astronómicas** como las de **rayos x** y *flash*" (pp. 28-9).

---

42 [Nota de Moholy-Nagy] He investigado esto en dos ámbitos: en el gramófono y en la fotografía. Claro está, se puede pensar completamente lo mismo para el caso de otros medios de reproducción: para el **film hablado** (de Engel, Massole und Vogt), para el **Telehor** [N. del T.: un antecedente del televisor, inventado por Dénes Mihály en 1917 y perfeccionado en 1928. Transmitía imágenes fijas a distancias de algunos kilómetros]. En el caso del gramófono se puede concluir lo siguiente: el gramófono tenía hasta ahora la tarea de reproducir fenómenos acústicos ya existentes. Las pulsaciones sonoras que se han de reproducir se graban, por medio de una aguja, en un disco de cera y luego, a partir de una impresión de dicho disco, se transforman de nuevo en sonido con la ayuda de una membrana. Una extensión del aparato para fines productivos podría ocurrir de tal manera que incisiones trazadas sobre el disco de cera por el hombre mismo, sin la intervención exterior mecánica, produzcan un efecto sonoro al ser reproducidos y hagan posible, sin instrumentos nuevos y sin orquesta, una **renovación** en la producción de sonidos (sonidos nuevos, todavía inexistentes y relaciones sonoras) y con ello aporten a la transformación del concepto de música y de las posibilidades de composición.

CARTA DE PIERRE KLOSSOWSKI A ADRIENNE MOUNIER SOBRE WALTER BENJAMIN*

Querida señorita,

No, yo no tuve que ver con la traducción del *Leskov* de nuestro querido Walter Benjamin. Mi colaboración se limitó a la traducción de su extraordinario estudio *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Ese texto, del que él le había dado, creo, un ejemplar, merecería ser reeditado. Pero habría que rehacerlo completamente, al menos así lo creo. En efecto, Benjamin, que consideraba mi primera versión demasiado libre, había comenzado a traducirlo de nuevo conmigo. De allí debía resultar un texto perfectamente ilegible a fuerza de haber sido calcado sobre las más mínimas locuciones alemanas de las que Benjamin no aceptaba transposición alguna. A menudo, la sintaxis francesa daba literalmente calambres a ese lógico irreductible. Recuerdo esta frase de Joseph de Maistre: "él (Voltaire) deja su imaginación al entusiasmo del infierno que le presta todas sus fuerzas para arrastrarlo hasta los límites del mal", y cuya construcción lo ponía fuera de sí.

Lo había conocido en la época en que yo participaba en las aglutinaciones Breton-Bataille, poco antes de "acephalear" con este último todo tipo de cosas que Benjamin seguía con tanta consternación como curiosidad. A pesar de que entonces Bataille y yo nos opusiésemos a él en todos los planos, lo escuchábamos con pasión. Había en ese marxisante o más bien en ese criti-

* Publicado en *Mercure de France*, No. 1067, 1° de Julio 1952, Tomo CCCXV (mayo-agosto 1952), pp. 456ss

cista a ultranza un visionario que disponía de toda la riqueza de las imágenes de Isaías. Vivía dividido entre los problemas que sólo resolvería la necesidad histórica y las imágenes del mundo oculto que a menudo se imponían como la única solución. Pero allí residía lo que le parecía la tentación más peligrosa. Gracias a ella, sin embargo, Benjamin era una naturaleza profundamente poética, pero porque era aún más profundamente moral, la aplazaba más de lo que la rechazaba. Esperaba la liberación total del advenimiento del juego universalizado en el sentido de Fourier, por quien tenía una admiración sin límites. No sé de hombre que, en nuestros días, haya vivido tan íntimamente el París saint-simoniano y fourierista. Tenía un conocimiento prodigioso de todas las corrientes esotéricas y las doctrinas secretas más recónditas parecían, a través de él, alcanzar un esoterismo artesanal del que él nos revelaba a cada instante los arcanos.

Tales son las resonancias que su recuerdo provoca en mí. Y sin duda, mezclo aquí muchas cosas que habría que separar. No sabría, en este caso, citar ninguna referencia concreta para todo esto. Pero sigo persuadido de que él es uno de los grandes desconocidos de este tiempo y que las horribles circunstancias han contribuido a asimilarlo, en la mente de muchos, a una categoría de teóricos marxisantes de los que lo distinguía su poderosa originalidad. ¿Sabría Ud. por casualidad qué pasó con sus diarios íntimos, de los que me había leído pasajes, en particular sueños muy conmovedores? Deploro su desaparición cada vez que algo me hace pensar en él. Y me produce mucha curiosidad el retrato que Ud. va a hacer de él.

Esta edición de **LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCIBILIDAD TÉCNICA**,
de Walter Benjamin, preparada por Luis Miguel Isava,
se terminó de imprimir en diciembre de 2015
en los Talleres de Fanarte, C. A.
en la ciudad de Caracas.

Tiraje: 2.000 ejemplares

Luis Miguel Isava

(Caracas, 1958), escritor, traductor y teórico de la literatura y el arte, es PhD. en Literatura Comparada. Ha escrito un libro sobre la obra poética de Rafael Cadenas, *Voz de amante* (Caracas, 1990) y un libro sobre teoría poética contemporánea, *Wittgenstein, Kraus, and Valéry. A Paradigm for Poetic Rhyme and Reason* (New York, 2002). Ha publicado trabajos académicos y ensayos sobre teoría, literatura, cine, música y arte en revistas nacionales e internacionales. Ha traducido a Saint-John Perse, *Canto para un equinoccio* (Caracas, 1991) y a Steiner, *Presencias reales* (Caracas, 1989). Acaba de publicar en España, en un volumen colectivo, el extenso ensayo "Lo indescifrable que engendra un infinito apetito de desciframiento. Hacia una lectura no-hermenéutica de la poesía de Lezama" (*Asedios a Lezama Lima*. Madrid: Verbum, 2015). En la actualidad prepara un libro sobre la influencia de los artefactos culturales en la conformación de la experiencia, redefinida ahora a partir de dicha influencia.

En esta edición de *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Luis Miguel Isava propone, además de una nueva traducción del ensayo de Walter Benjamin, una intervención que busca patentizar las múltiples implicaciones conceptuales que lo informan. Para ello identifica en el texto de este ensayo ya clásico, ciertos puntos de inflexión o de posibles desarrollos colaterales e introduce en ellos, como una suerte de interrupción reflexiva, pasajes de las otras versiones del ensayo, de otros ensayos de Benjamin y de las notas dispersas preparatorias que quedaron en su archivo, con el fin de hacer más claras exposiciones demasiado sucintas, apuntar a posibles contradicciones, indicar más complejas posibilidades de lectura y/o posibles derivaciones alternativas de sus propuestas.

Al final del volumen se incluyen, además, un grupo de esas anotaciones dispersas que indican con claridad que las fuentes más importantes del pensamiento que desarrolla Benjamin en este ensayo provenían del campo de la estética y que es a partir de ese ámbito que se despliega la originalidad y complejidad de su aporte. Esas anotaciones no dejarán de proyectar una nueva luz sobre este escrito fundamental para la estética contemporánea.

P8-AVI-022